جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

النقد الأدبي المعاصر في الجزائر
قضاياه و إتجاهاته

د. عمار زعموش

مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة
2001/2000

مقدمة

بداية أرجو أن يكون واضحا أن هذه الدراسة ليست تاريخا للنقد الأدبي في الجزائر ، وليست نقدا للنقد ، فهي لا تعدو أن تكون مجرد قراءات وإشارات تهدف إلى تكوين تصور حول النقد الأدبي في الجزائر ولمنطلقاته الفكرية والفنية ولبعض أسسه وقضاياه .

ومن هذا المنطلق قسمت الدراسة بحسب طبيعة موضوعها إلى قسمين : الأول وقفت فيه عند بعض قضايا النقد الأدبي محاولا توضيح بعض المفاهيم الضرورية كمفهوم النقد والمنهج والشكل والمضمون . والقسم الثاني خصصته لتناول الاتجاهات النقدية في الجزائر ، ووقفت فيه عند اتجاهين من الاتجاهات السائدة ، وهما الاتجاه الواقعي بمفهومه الواسع الذي يعني كل نقد يدرس العمل الأدبي في ضوء المرجعية الخارجية بمختلف مفاهيمها . والاتجاه الثاني وهو الاتجاه النصاني الذي يدرس النص في ضوء المرجعية اللغوية . إلى جانب ذلك فقد خصصت مدخل البحث إلى طرح إشكالية الحداثة والمعاصرة والأصالة .

والدراسة وإن لم تحقق الصورة المطلوبة التي كنا نهدف إليها في بداية الأمر، فهي بلا شك تحتوي على جوانب إيجابية مهمة من خلال طرحها لبعض القضايا النقدية التي ينبغي الوقوف عندها وتوضيحها قبل التمكن من تقويم هذا النقد وتحديد مكانته بالنسبة لغيره .

ولا ريب أن توضيح تلك القضايا وتحديد أسس بعض الاتجاهات النقدية الجزائرية يعد إسهاما إيجابيا في وضع لبنة أخرى – حتى وإن كانت صغيرة – في صرح الدراسات التي تناولت الحركة النقدية في الجزائر .

ختاما : آمل أن أكون قد أسهمت ولو بشيء يسير في توضيح بعض الجوانب من الحركة النقدية في الجزائر ، وأن يكون هذا البحث خطوة جادة على طريق طويل .

والله ولي التفيق

د . عمار زعموش

مدخل

قراءة في إشكالية الحداثة والمعاصرة و الأصالة

في النقد العربي

- مفهوم الحداثة والمعاصرة

- مفهوم الأصالة

إن الحديث عن إشكالية الأصالة والمعاصرة في النقد العربي وما طرحته من قضايا نقدية وفكرية ، يستلزم تحديد دلالة هذين المصطلحين وأبعادهما الفكرية والنقدية، لا سيما وأن المعاصرة la contemporanité عرفت تداخلا كبيرا مع مصطلح الحداثة la modernité الشيء الذي نتج عنه تقسيم النقد العربي إلى قسمين: النقد الحديث ، والنقد المعاصر . فما هي الحداثة ؟ وما هي المعاصرة؟ وما علاقتهما بالأصالة؟ .

مفهوم الحداثة والمعاصرة : يميل بعض النقاد والدارسين إلى ربط مفهوم الحداثة والمعاصرة بحركة الزمان انطلاقا من تقسيم العصور التاريخية للأمم إلى ثلاثة أقسام هي: العصر القديم ، والعصر الوسيط ، والعصر الحديث . وبالتالي أصبحت الحداثة أو المعاصرة تعني مخالفة الماضي القريب أو البعيد . ولا يخفى على الباحث ما في هذه النظرة من قصور لارتباطها بالأصول اللغوية التي تجعل من مصطلح " الحداثة " مرادفا لمعنى " الجدة " ، ولذلك يكون " الحديث " يعني الانتساب إلى العصر الحاضر أو القريب ، وبخاصة إلى الفترة التاريخية التي أعقبت العصر الوسيط .

وانطلاقا من ذلك كان النقد الحديث هو ذلك النقد الذي ظهر في العصر الحديث بداية من منتصف القرن التاسع عشر إلى اليوم ، سواء احتذى فيه أصحابه نهج النقد العربي القديم أو احتذوا فيه الاتجاهات الغربية الحديثة من رومانسية و سريالية وواقعية، وما إلى ذلك ، أو كانوا وسطا بين هذا وذاك . وبالمقابل نجد النقد المعاصر يطلق على الفترة التي نعيشها والتي تعود بدايتها إلى أواخر نهاية الحرب العالمية الثانية حيث عرفت الحركة الفكرية والنقدية تطورا كبيرا مس أغلب المقاييس النقدية والخصائص العامة للأدب . ومن ثم يرى أصحاب هذا الاتجاه أن النقد الحديث لا يتغير بامتداد الزمن مهما تعددت عصور المستقبل ، أما المعاصر فيدخل ضمن الحديث بعد مرور فترة زمنية عليه ، بحيث يكون النقد الحديث أوسع وأشمل من النقد المعاصر ، فكل معاصر حديث وليس كل حديث معاصرا ، في الوقت الذي يذهب فيه قسم آخر من النقاد إلى عكس الصورة فيرى أن النقد المعاصر هو الذي ظهر في العصر الحديث ، وبذلك يأخذ النقد الحديث عند هذا الاتجاه مكانة النقد المعاصر في الاتجاه الأول . ويكون هو النقد الذي يعكس قيم وخصائص العصر .

وعلى الرغم من وضوح المصطلحين واختلافهما في النقد الأجنبي فإنهما في النقد العربي يكادان يتفقان من حيث ارتباطهما بالعصر الحديث من الناحية الزمنية وصدورهما عن روح هذا العصر وخصائصه واتجاهاته ومذاهبه . فالحداثة كما يذهب أغلب النقاد هي تعبير عن استجابة الكاتب لقضايا عصره وطرقه في التذوق والتفكير والتعبير ، وإن كان بعض النقاد يذهبون إلى التمييز بين الحداثة la modernité والحداثية le modernisme أو العصرية ، التي يقصد بها تلك النزعة التي تهدف إلى الخلاص من الماضي اللغوي والتراثي ومن أصول فن الكتابة الشعرية خاصة ، وابتداع وسائل وأدوات تعبيرية جديدة مستحدثة لا تستند إلى ما وضعه السابقون عليها . فأساسها الرفض والتمرد والتغيير ، وهو ما نجده في كتابات كثير من الأدباء اللبنانيين الذين يتزعمهم أدونيس وسعيد عقل ، وغيرهما من الحداثيين الذين فهموا الحداثة على أنها تمرد ورفض للتراث العربي بجوانبه المختلفة ، فانساقوا بذلك مع التيارات العدمية والفوضوية والشعوبية. الشيء الذي جعل من الحداثية خصما للتراث وبديلا للقديم . وقد دفع ذلك ببعض النقاد إلى استعمال " المعاصرة " بدلا من " الحداثة" لارتباط هذه الأخيرة بالاتجاه السلبي على الرغم من أن المعاصرة هي أكثر ارتباطا بحركة الزمن . وفي ذلك يقول الدكتور جابر عصفور إن " ارتباط المعاصرة بالعصر، مجرد العصر ، ينأى بالمصطلح عن اقتناص (روح العصر) ، فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمني"[1]. وهو ما يذهب إليه أيضا الناقد مخلوف عامر الذي يرى في حصر المعاصرة في الجانب الزمني وحده " يفقد المعاصرة مضمونها الحقيقي"[2]. ويسير في هذا الاتجاه أيضا الناقد إبراهيم رماني الذي يرى أن مصطلح المعاصرة " يغلب فيه البعد الزمني على البعد المفهومي ... بخلاف مصطلح (الحداثة) الذي يقابل المصطلح الغربي (Modernity) بحمولته المعرفية المتعددة . وتقترن فيه الحداثة بالأحداث ، أي فعل الابتداء المتميز داخل العصر وضده . بعكس المعاصرة التي قد تكون وجودا سكونيا في العصر . كما أن الحداثة تغيير جذري شامل ، يقوم على مفهوم (رؤية العالم) وبذلك فهي نفي لكل ما هو غير حديث .. "[3]. أي أن " الحداثة فعل يقوم على الاختيار الواعي ، المتجاوز ، على عكس (المعاصرة) التي هي مجرد وجود في الزمن لا ينطوي على هذا النوع من

---

1. د. جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة "فصول" م.4، ع.4، يوليو 1984، ص.36.
2. مخلوف عامر، [illegible]، الجزائر، 1983، ص 93.
3. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص30.

الاختيار بالضرورة . ومعنى كون الشاعر معاصرا أنه يعيش في زماننا ، يعاصرنا ، وقد تكون المعاصرة حجابا بيننا وبينه ، وقد تكون معاصرته بوجوده الجسدي فحسب ، أو بترداد شعارات العصر ، أو محاكاة ما يقع فيه أو حتى الادعاء . ولكن أن يختار هذا الشاعر موقفا جذريا في العصر ، ومن العصر ، وضد العصر ، فإنه يحدث (حدثا) فيه ومنه وضده ، على نحو يكون (إحداثه) فعلا من أفعال اختيار حداثته "[4]. وهو ما ذهب إليه الدكتور عبد الملك مرتاض الذي يعد من أبرز النقاد الحداثيين في الجزائر ، حيث يرى أن " مفهوم المعاصرة في تمثلنا ... يختلف اختلافا بعيدا عن مفهوم الحداثة . وإذن فالمعاصرة وبحكم محدودية معناها ، لا ينبغي أن يذهب لها إلى أبعد مما توضعت له في وضع اللغة ... إن لفظ المعاصرة من هذه الوجهة التحديدية ، لاينصرف إلا إلى المزامنة وحدها . فالقصيدة العمودية التي تكتب على عهدنا هذا معاصرة ، لأنها مزامنة لنا ، أو متزامنة معنا ، لكنها من الوجهة النقدية ، ليست حداثية ، ومثل ذلك يقال من حول الكتابات الروائية التقليدية وسواها مما يكتب تحت زاوية الماضي .. فالحداثة إذن أشمل دلالة وأعمق مفهوما وأغور معنى من المعاصرة . وبتعبير آخر ، فإننا نعد (الحداثة) مفهوما و(المعاصرة) مجرد لفظ . إن الحداثة أقدر قدرة ، وأبقى بقاء ، على مغالبة الزمن ، وعلى الضربان في مجاهل الماضي ، وعلى الاشرئباب إلى آفاق المستقبل "[5]. فالحداثة كما يرى الناقد عبد الملك مرتاض هي استيعاب للتراث وتجاوز له في الوقت نفسه ، وهي بحث مستمر ، " وسعي مستنير يشرئب إلى تطوير المعرفة ، وإثارة القلق من حول المناهج ، وترصين الفكر ، وتعميق الرؤية ، والتمكين للتجديد من التبنك والتخصص "[6].

---

4 – د . جابر عصفور : (معنى الحداثة في الشعر المعاصر) . ص . 27 .

5 – د . عبد الملك مرتاض : (جدال بين الحداثة والتراث) ، أسبوعية الشروق الثقافي . العدد 46 جوان 1994 . ص . 20 . والمقال عبارة عن رد عما كتبه الدكتور إبراهيم السامرائي في مجلة " المنهل " السعودية من نقد لكتاب الدكتور عبد الملك مرتاض " تحليل الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية " ، والذي اعتبره " من قبيل المعاصرة " . يراجع مجلة " المنهل " السعودية . 55 . العدد 511 . نوفمبر ، جانفي 1994/93 . ص . 64 .

6 – م . ن . ص . ن .

وانطلاقا من ذلك رأى بعض النقاد أن" المعركة بين الحداثة والتراث معركة مصطنعة. المعركة الحقيقية هي بين الحداثة الأصيلة والحداثة المزورة . بين الحداثة التاريخية وبين الحداثة الهاربة من وجه التاريخ . بين الحداثة المؤسسة على الإيمان بحضارة الأمة وبين الحداثة المؤسسة على أن الأمة تحكمها قيم انحطاطية . بين الحداثة المؤمنة بالانفتاح والتفاعل الحضاري . وبين الحداثة الفوضوية الهائمة تحت أي فضاء إلا الفضاء العربي "[7]. ووفقا لذلك فإن الصراع في حقيقته يعود إلى هذا الخلط في استعمال المصطلحات وإلى عدم تحديد دلالاتها بدقة . فالمعاصرة التي نجدها عند قسم من النقاد تعني الوجود في العصر الحاضر ، نجدها عند قسم آخر من النقاد تجمع بين البعد الزمني والبعد الفني والأيديولوجي . يقول الدكتور غالي شكري محددا المراد من كلمة المعاصرة بأنها : " بإيجاز استلهام أحدث منجزات الفكر العلمي الثوري في التغيير الاجتماعي. المعاصرة منهج في التفكير .. ولن نكون معاصرين حقا بغير هذا المنهج القادر على تحويل مجتمعنا الفقير المتخلف المقهور إلى مجتمع ديمقراطي متقدم "[8]. ويوافقه في هذا المفهوم الدكتور طيب تيزيني الذي يرى أن معنى المعاصرة قد تغير فلم تعد تعني التوجه إلى أوربا بمنجزاتها الصناعية والعلمية ، وإنما أصبحت في ذلك المنظار القدرة الفعلية على استخدام الرؤية الأكثر علمية وثورية في تقصي الواقع العربي المعاصر في وضعه وفي آفاق تقدمه . تقصيا لا يتوقف عند النقد . بل يطرح التجاوز الجدلي الثوري له من خلال اكتشاف البديل الجديد والعمل على إبداعه عبر نشاط سياسي علمي متآخ بصورة عميقة مع تمثل وفهم الإشكالات والعوامل والكوابح الموضوعية التي ترافق ذلك "[9] . والواضح أن الدكتور غالي شكري وطيب تيزيني ينظرون إلى المعاصرة من حيث دلالتها على العصر الحاضر من الناحية الزمنية وعلى خصائصه العلمية والفكرية من الناحية الفنية والأيديولوجية . وهما بذلك يجمعان بين دلالتي المصطلحين المعاصرة والحداثة . بحيث تكون المعاصرة عندهما هي اجتماع المقياس الزمني ومقياس خصائص العصر معا . أي أن المعاصرة هي الحداثة نفسها . يقول الدكتور غالي شكري : " مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد .. مفهوم حضاري أولا، هو تصور جديد تماما للكون والإنسان والمجتمع ، والتصور الحديث وليد ثورة العالم

---

[7] – جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث . دار الشروق . بيروت . ص . 73 .

[8] – د . غالي شكري : التراث والثورة . دار الطليعة ، بيروت . ص . 11 .

[9] – د . طيب تيزيني : من التراث إلى الثورة . دار ابن خلدون ، بيروت . ط.1978/2 . ص . 116 .

الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية . ولذلك فهي ثورة عالمية وإن قادتها حضارة الإنسان الغربي ... والحداثة ليست دعوى شبيهة بالعصرية ، فهذه الأخيرة دعوة شكلية سطحية تتعلق بمظاهر الأشياء .. فلا يكون الشاعر معاصرا بمجرد أن (يصف) الصاروخ أو التليفزيون ، أو عظمة الاشتراكية . مثل هذا الشاعر بالنسبة للمفهوم الحديث للشعر هو رجعي عظيم الرجعية ، لأن الحداثة تنتفي (الوصف) من أدوات الشعر ، وتلغي الصاروخ والتليفزيون والاشتراكية كموضوعات للشعر . الشعر الحديث (موقف) من الكون كله . لهذا كان موضوعه الوحيد (وضع الإنسان في هذا الوجود) . ولهذا أيضا كانت أداته الوحيدة هي (الرؤيا) التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد "[10]. واقتران المعاصرة بالبعد الزمني وروح العصر جعلها مرتبطة بالحداثة إن لم نقل ترادفها رغم ما تتسم به الحداثة من تجاوز للحاضر نحو المستقبل . ذلك أننا كما يقول الدكتور محمد برادة لا يمكن : " أن نعطي للحداثة في العالم الثالث المفهوم نفسه الذي اكتسبه في مساره التاريخي الغربي، أي بوصفه الصيغة التي ترسم البنيات الجديدة والتاريخ الاجتماعي وحركات الفكر والإبداع النافية والمناهضة للتغيرات التي حملتها العصرية . وعلى نقيض ذلك يتخذ مفهوم الحداثة في بلدان العالم الثالث والعالم العربي صيغة لطمس التأخر التاريخي والاستلاب الحداثي وسط ركام (بلاغات) الحداثة وأسطوريتها السحرية "[11]. فالحداثة عندنا مرتبطة أساسا بالحضارة الغربية ، أو بمعنى آخر . وجودها مشروط بوجود سابق للحداثة الغربية . وهو الوضع نفسه الذي يعرفه مصطلح المعاصرة ، وإن كان ذلك بدرجة تقل - نوعا ما - عن الحداثة التي هي في جوهرها ترفض التقليد وتنكره . لذلك نجد النقاد الواقعيين غالبا ما يقفون عند المعنى البسيط للحداثة . فالدكتور عبد الله الركيبي مثلا يرى أن " الحداثة الذي نقصدها في النثر تعني أن هناك جديدا في الموضوعات وفي الأساليب والأشكال الأدبية ، أو بتعبير آخر تعني الجديد في الصياغة والشكل "[12] . وهو ما يخالفه فيه الدكتور محمد مصايف

---

[10] - د . غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ . دار المعارف بمصر ، القاهرة . 1968 . ص . 114 .

[11] - د . محمد برادة : (اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة) .مجلة " فصول " . م .4 . ع .3 ابريل 1984 . ص .16.

[12] - د . عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث. معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة 1976. ص .7.

الذي يرى " أن الحداثة أوسع من هذا المفهوم وأعمق ، فهي في نظرنا لا تنحصر في الشكل والمضمون بل تمتد إلى الموقف والنظرة "[13] . وهو بذلك يلتقي مع ما ذهب إليه الدكتور غالي شكري في تحديده لمفهوم الحداثة وكذلك محمد بنيس الذي يرى " بأن الحداثة ليست اختيارا قوليا ، يطأ العبارة وينتهي عند ملفوظها ، بل هو نمط حياة ، وتصور مجتمع ، وثقافة تقنية تكتسح الإنسان والطبيعة "[14] . الأمر الذي يؤكد ارتباط دلالة الحداثة بحداثة الحياة نفسها . وهو الشيء الذي يجعل من الحداثة كما يقول محمد بنيس " حداثات " لا سيما وأنها ترتبط في هذا العصر بالتصور الغربي لها .

وعلى كل فإن مصطلح الحداثة يلتقي في دلالته مع صيغة الاسم أو الصفة المستعملة في التراث العربي ، حيث كان استعمال " الحديث ، والمُحدث ، والمُحدثين " للدلالة على الصراع بين القدماء والمحدثين . ذلك الصراع الذي عرفته الحياة الأدبية والفكرية في القرن الثاني للهجرة . فقد كان " المُحدث " يقابل "البدعة " ، و"الحديث " يقابل القديم . وهكذا فالأساس في الدلالة معنى الإبداع والجديد ومخالفة المألوف . أما الحداثة كمصدر لاصطلاح معاصر يعود في جوهره إلى التأثر بالثقافة الغربية وتياراتها الفكرية والأدبية . لذلك لا نستغرب من وجود بعض من يحذرنا منها . ومن تبني مصطلحات لم نقم بإنتاجها ولم يطرحها واقعنا ، فهي وليدة واقع يختلف في كثير من عناصره عن واقعنا . ولعل ذلك يعد من الأسباب التي أسهمت في إعطاء صورة متذبذبة للحداثة . وفي اتخاذ مواقف متباينة ومتعارضة إزاءها . الأمر الذي جعل الحداثة في نظر النقاد العرب حداثتين : الحداثة بمعناها الإيجابي التي تصدر عن استجابة الأديب لقضايا عصره ومجتمعه . ومعايشة واقعه بكل أبعاده، والتعبير عنه بصدق . مستلهما في ذلك التراث كأساس لعملية بناء المجتمع وتغييره . والحداثة بمعناها السلبي ، أو ما سماه بعض النقاد بـ"الحداثية " التي هي تعبير عن رفض وتمرد على الماضي وتراثه . وعلى الواقع ومقدساته وظروفه . ترفض الماضي والحاضر وتزعم أنها تتجه صوب المستقبل. وهو الشيء الذي لا يمكن حدوثه ، لأن إحداث أي فعل لا بد أن يرتبط – على الأقل – باستيعاب الواقع الراهن بوصفه مبعثا للموقف الجديد . كما أن النوع الأول من الحداثة

---

13 – د . محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 ، ص . 113

14 – محمد بنيس : حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1985/1 ، ص . 131.

نفسها تختلف مواقف النقاد تجاهها ، فمنهم من يحصر التجديد في المدلولات أو المضامين دون القوالب الصياغية ، ومنهم من يرى في الحداثة ثورة في الشكل والمضمون معا ، باعتبارهما يشكلان وحدة متكاملة . وهناك من ينظر إليها بوصفها مصطلحا غربيا ينبغي النظر إليه من خلال بعده المعرفي والنقدي ، حيث يذهب صالح جواد إلى القول بأن : " الحداثة الغربية في جوهرها تعكس معارضة جدلية ، ثلاثية الأبعاد : معارضة التراث ، ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية ، وتصورها لفكرة التقدم ، ومعارضتها لذاتها ، كتقليد . أو شكل من أشكال السلطة والهيمنة ، أي أنها لا تمثل انفصالا عن الماضي ، ورفضا لمقاييسه الثابتة ، أو ثورة على القيم البورجوازية السائدة فحسب ، بل تمثل ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر إلى قيم جديدة ، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة . ومعضلتها تتجسد كما يقول (هاو)[15] في أنها عليها أن تكافح دائما ، ولكن بدون أن تنتصر تماما ، بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر، إذ أن انتصارها معناه أن تفقد سمة الحداثة ، وذلك بتكوين أسلوب أو تقليد ثابت لها ، تلتزم به وتسير عليه "[16]. ومن ثم فإن الحداثة بهذا المفهوم تلتقي مع " الحداثية " التي هي ليست منهجا أو مدرسة أدبية لها فلسفتها ورؤيتها وأسسها النقدية ، وإنما هي موقف أو سلوك هروبي يكشف عن عجز الأديب في مواجهة الواقع ، وإحساسه بالاغتراب والوحدة والمعاناة الداخلية . ولذلك فإنه من الطبيعي أن نجد من النقاد من يرفض هذه الحداثية وينكرها باعتبارها تهمل علاقة الذات بالواقع الموضوعي ، وترفض الارتباط بأي موقف كان . فالدكتور شكري محمد عياد يرى أن الحداثة " ليست وصفا زمنيا فقط ، ولكنها .. وصف فني قبل أن يكون زمنيا . إنه يطلق على كل المذاهب الفنية التي نشأت على آثار الانحلالية كمذهب الرمزية والمستقبلية والتعبيرية والسريالية .. الخ . ويشير إلى أنواع من التكنيك الفني التي استخدمتها هذه المذاهب كتيار الوعي .. ، وتراسل الحواس ، وتفتيت الصورة في الشعر .. "[17]. ولذلك

15- إرفينج هاو Irving Hawe ناقد أمريكي له كتاب The Decline of the new.newyork 1970)

16 - صالح جواد الطعمة : (الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة) . مجلة " فصول " . م.4. ع 4. يوليو 1984 . ص . 14 .

17 - د. شكري محمد عياد : الأدب في عالم متغير . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة . 1971 . ص.123.

يرفضها لاقترانها بالحضارة الغربية ولأن مستعمليها لا يميزون بين ما هو إيجابي فيها و بين ما هو سلبي . فقد اتجه إليها أصحاب المدرسة الحديثة في النقد العربي و أخذوا منها كل شيء جديد ظنا منهم أنه نافع ويمثل الفكر الراقي والحضارة المتقدمة ، ولم ينظروا إليها في سياقها التاريخي ، وبذلك استسهلوا التقليد والمحاكاة دون الالتفات إلى تناقضات تلك الحضارة ولا إلى واقعهم الذي يتسم بخصائص تميزه عن واقع الأمم الأخرى . لذلك كثيرا ما نجد هؤلاء الأدباء والنقاد يتراجعون عن مواقفهم النقدية بعد أن تتكشف لهم الصورة الحقيقية للحضارة الغربية التي ولعوا بها ، وبالتالي يعودون إلى تراث مجتمعهم يستلهمونه ويضيفون إليه ويبنون عليه .

وانطلاقا من ذلك رأى الدكتور شكري محمد عياد أن الحداثة والواقعية شيئان متضادان بحيث " لا يمكن الجمع بين الواقعية الاشتراكية والحداثة إلا بالتوسع في مفهوم الواقعية أو بطرحها جملة . أما التوسع فيها فعلى نحو ما فعل روجيه جارودي الذي يرى أن الواقعية تعني (أن يكون الفن مستندا إلى واقع متميز ومستقل عنه . وبناء على ذلك لا يوجد أبدا أي فن غير واقعي). وأما طرح الواقعية فعلى نحو ما فعل فيشر الذي آثر استعمال اصطلاح الفن الاشتراكي على (الواقعية الاشتراكية) لأن المصطلح الأول يدل على موقف لا على أسلوب ويؤكد النظرة الاشتراكية لا المنهج الواقعي "[18].

والواضح أن الدكتور شكري محمد عياد يفهم الحداثة بمعنى الحداثية التي سبق وأن تحدث عن أيديولوجيتها جورج لوكاتش في كتابه "معنى الواقعية المعاصرة " ، حيث رأى أنها تتسم بعدة خصائص حصرها في النقاط الآتية ، وهي[19] : توهين الواقع . وتذويب أو تحليل الشخصية . والإصرار على إظهار الطبيعة الحيوانية للإنسان . وتمجيد الأمراض العقلية والنفسية وما تؤدي إليه من حالات الانحراف أو البلاهة أو الغباء . وأخيرا الموقف المعادي للإنسانية صراحة . وهي بذلك ترفض من قبل الواقعية . أما الحداثة التي تنطلق من الواقع وتستفيد من التراث ، وتنبع من الأفق الحضاري القومي ومحيطه مستهدفة إعادة صياغة تكوين الإنسان العربي ليكون إنسان المستقبل ، فلا أظن أنها تضاد الواقعية الاشتراكية ، لاسيما وأن أغلب النقاد الواقعيين ينظرون إلى الحداثة

---

18 - م . س . ص.130 .

19 - يراجع جورج لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة . ترجمة : د. أمين العيوطي . دار المعارف ، القاهرة . ص 38.

باعتبارها ترادف التجديد والمعاصرة والإبداع والتقدم والتطور وما إلى ذلك . وهي تمثل في الوقت نفسه نقيض مصطلحات القدم والماضي والتراث والتقليد والركود والثبات وغيرها . وبالتالي فإن قضية الحداثة كما يقول شكري محمد عياد : " ليست قضية تطبع يتبعه طابع ، ولكنها قضية صراع بين قيم موروثة وقيم مكتسبة ، بين أنماط من الحياة قديمة وأخرى جديدة ، بين قوى نزاعة إلى التغيير وقوى نزاعة إلى الثبوت "[20]. ولا شك أن هذه المقولة تعد من مقولات النقد المعاصر الذي يهدف إلى تغيير الواقع انطلاقا من تغيير نظمه الاجتماعية والاقتصادية. ولذلك فإن رؤية الواقعية للواقع هي رؤية حديثة تعتمد التصوير الصادق للحياة في تطورها الثوري . فهي كما يقول نبيل سليمان : " قفزة خارج المفاهيم وتغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها "[21]. لذلك فإن محاولات بعض النقاد في حصر سمات الحداثة ومميزاتها لا تخرج في حقيقتها عما ذكره جورج لوكاتش . فقد حدد حسام الخطيب بعض هذه السمات في : الرؤيا ، الصدق ، الرفض، التأكيد على الذات وعالمها الداخلي ، الإحساس بإشكالية المصير الإنساني، الغموض ، إلخ[22]. وذهب إبراهيم رماني إلى القول بأن " الحداثة .. مقاربة لا قاعدة ، تحتمل تعدد الطرائق والرؤى ، مثلما يتسع النص لكثرة الدلالات وتنوعها . وبهذا تعبر عن هاجس الحرية ، شمولية الفكر ، تفتح الوعي ، إبداعية اللغة "[23] . والواضح أن هذه العناصر أو الخصائص المميزة للحداثة يختلف مفهومها من ناقد إلى آخر . فـ"الرؤيا " عند الدكتور غالي شكري مثلا تعد من أعظم منجزات الشعر الحديث ، رغم أنها تتخذ أشكالا متباينة ومتنوعة ، فقد تكون رؤيا أوربية وقد تكون رؤيا العالم الثالث ، وقد تكون رؤيا عربية ، وربما كانت رؤيا عدمية أو ثورية أو بين بين حسب (نظام العلاقات الداخلية) في العمل الفني أو العمل النقدي.. إنها البناء الحديث والروح الحديثة دون أية تجسيدات يمليها الطابع البيئي أو الأيديولوجي أو النوع الأدبي أو الشخصي "[24] . وهي

20 ـ د. شكري محمد عياد : الأدب في عالم متغير ، ص 18.

21 ـ نبيل سليمان : مساهمة في نقد النقد الأدبي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 1983 ، ص 20 .

22 ـ يراجع : د. حسام الخطيب : ملامح في الأدب والثقافة واللغة ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق 1977 ، ص 13 .

23 ـ إبراهيم رماني : أسئلة الكتابة النقدية ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، 1992 ، ص 9.

24 ـ د. غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 1981 ، ص 134.

بذلك تحاول أن تقدم رؤية متكاملة للواقع وللحياة انطلاقا من تكامل التيارات الفكرية المختلفة وليس من المفهوم الذي يستند إلى تيار واحد باعتباره هو التيار الصحيح بالأمس واليوم . ذلك أن " الرؤيا " كما يرى الدكتور غالي شكري " بما أنها مقولة عالمية لا تحتكرها جغرافيا الغرب ، فإنها أيضا مقولة شاملة لا تحتكرها إحدى الطبقات . وكما أنها مقولة عامة لمختلف الفنون لا يتخصص فيه نوع أدبي معين ، فإنها كذلك تتسع للإبداع الفني والنقد الخلاق على السواء"[25]. وانطلاقا من نظرته الواقعية الإنسانية حاول تحديد بعض المنطلقات الفكرية لما سماه بـ "الرؤيا " في النقد العربي وأدبه ، فرأى أنها تهدف إلى:

"- ترسيخ الهوية القومية العربية في مواجهة البحث عن الذات الإقليمية .

-ترسيخ التفاعل الحضاري مع مقومات العصر انطلاقا من أرضية تراثية ثابتة .

- ترسيخ مفهوم الحرية كإطار شامل لانعتاق الإنسان والأرض من قيود التغريب والاغتراب والسلب والاستلاب"[26] .

وهو في ذلك يستند إلى ما وصل إليه التطور الحضاري في العالم وإلى التراث الإنساني عامة ، لأنه يرى بأننا شركاء في هذه الحضارة الحديثة ، ومن ثم ينبغي علينا استيعابها والمساهمة في إنجازاتها بالإضافة إليها . وهو ما يخالفه فيه الدكتور شكري محمد عياد[27] الذي يرى أن منطلق رؤية أي أديب مقيد بطابع الحضارة التي ينتمي إليها، فهي التي تؤثر فيه . ويتأثر بها ، وإن كان طموح الأديب لا يتوقف عندها . فهو دائما يحاول استشراف المطلق والاستفادة بما وصلت إليه الحضارة البشرية جمعاء .

إن " الرؤيا " هي الأساس في تحديد موقف الأديب أو الناقد تجاه الواقع وقضاياه وتجاه التراث وإشكالياته . فهي كما يقول جلال فاروق الشريف : " جوهر موقف الشاعر

---

25 نبيل سليمان : مساهمة في نقد النقد الأدبي . ص . 20 .

25 يرجع : د. حسام الخطيب : ملامح في الأدب والثقافة واللغة . ص . 13 .

25 يرجع : إبراهيم رماني : أسئلة الكتابة النقدية . ص . 9.

26 د . غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث . ص . 184 .

25 م . ن . ص . 183 .

26 م . ن . ص . 240 .

27 يرجع : د . شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . 1978 . ص . 4 .

من العالم كإنسان فنان . وبمقدار ما تتوافر لديه هذه الرؤية وتتكامل في فنه يرتفع الشاعر ليعبر عن الإنسان المعاصر أي الإنسان في شروطه التاريخية الراهنة . والتفسير الاجتماعي وحده هو الذي يكشف عن هذه المعاصرة ، أي عن مدى صلة الظاهرة الشعرية ككل بمجمل الشرط التاريخي . وفي ضوء هذا التفسير يمكن معرفة في أي اتجاه من اتجاهات العصر يقف الشاعر وتقف معه رؤيته للعالم"[28]. ومتى كانت الرؤية صادقة ومعبرة عن هموم المرحلة المعيشة إنسانيا وقوميا وفرديا أدت إلى موقف الرفض لكل ما هو قائم اجتماعيا وسياسيا بسبب إحساس الأديب بالاستلاب وعقدة النقص الحضارية الناتجين عن عدم المساهمة في صنع الحضارة ، والبعد عن المشاركة الفعالة في الإنتاج. وبالتالي يلجأ إلى البحث عن الذات والتركيز على العالم الداخلي للإنسان . وبذلك تلتقي الحداثة مع الأصالة ، ويكون الفن الأصيل هو الذي ينبع من صميم صاحبه بعيدا عن استعارة أثواب الآخرين ، وهذا لا يعني رفض الاستفادة من تجارب الشعوب في آدابها ، وإنما يعني "إقامة علاقة جدلية بين المشاعر الذاتية والهموم الاجتماعية من جهة وبين الهموم القومية والهموم الإنسانية من جهة أخرى "[29] .

وعلى كل فإن هذه الخصائص التي تتسم بها الحداثة لا نجدها في كل الأعمال الأدبية أو النقدية الموسومة بالحديثة عند الغربيين . فالسريالية والوجودية والدادية وغيرها من الحركات والاتجاهات الأدبية الفردية المتطرفة التي اتسم أدبها بخصائص الحداثة لم تستطع مسايرة الحركة التاريخية وتستوعبها الجماهير ، وبالتالي سمحت للاتجاهات الأدبية الأخرى وفي مقدمتها الواقعية الاشتراكية من تطوير رؤيتها الفنية للواقع وفق التطور الحديث الذي عرفته الحركة الأدبية في العالم . ذلك أن الواقعية الاشتراكية كما يقول الدكتور شكري محمد عياد ترى " أن القول بأن الإنسان ابن عصره يغفل حقيقة هامة ، وهي أن إنسان العصر ، كالعصر نفسه ، يرثان الكثير من العصور السابقة كما أن القول بأن الإنسان ابن بيئته ، يغفل حقيقة هامة أخرى ، وهي أن بين البيئة الواحدة وسائر البيئات اتصالا واشتراكا وتفاعلا . يجعل فهم بيئة معينة ناقصا أشد النقص إذا هو لم يحسب حسابا [illegible] التغيير التي تلحقها. في كثير من الأحيان ، بتأثير

---

28 ـ جلال فاروق الشريف : الشعر العربي الحديث الأصول الطبقية والتاريخية . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1976 . ص.8 .

29 ـ أحمد يوسف داود : (التراث والمعاصرة) مجلة " الآداب " ع 1/ 1972 ص 31.

بيئات أخرى مختلفة في خصائصها أشد الاختلاف "[30] . فالرؤية ينبغي أن تكون شاملة متكاملة حتى يمكن الوصول إلى الحقيقة الواقعية ومعرفة العناصر المتحكمة فيها .

وهكذا انطلاقا مما سبق يكون مفهوم الحداثة في النقد العربي المعاصر قد اتضح -نوعا ما – رغم ما يبدو من اختلافات بين النقاد في تحديد مفهومها وخصائصها من ناحية وقبولها ورفضها من ناحية أخرى .

أما المعاصرة فيكاد يتفق أغلب النقاد على ربطها بالدلالة الزمانية وبالعصر . وإن كنا نجد قسما من النقاد يضيف إلى دلالتها الزمنية روح العصر ، ويرى أن المعاصرة ليست العيش في مرحلة زمنية بشكل مجرد . وإنما هي استيعاب هموم المرحلة المعيشة وقيمها وخصائصها وبالتالي فإن العصر عند هذا الاتجاه لا ينحصر روحه في المجتمع الواحد بل يمتد ليشمل الحضارة الإنسانية الراهنة بجميع خصائصها المميزة لها من فكرية واجتماعية وسياسية واقتصادية وما إلى ذلك . وكما سبق أن رأينا فإن مفهوم المعاصرة ذاته لم يسلم من إشكاليات سواء من حيث دلالته الزمنية أو الفنية فبالنسبة للقضية الأولى نجد النقاد يختلفون في تحديد مرحلة المعاصرة ، حيث يعود بها بعضهم إلى المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر والتي بدأت تتضح فيها سمات العصر الحديث وتظهر مخترعاته في بعض البلدان العربية . ويعود بها بعضهم الآخر إلى الفترة التي أعقبت بداية القرن العشرين وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية حيث عمت فيها معالم العصر الحديث رقعة أوسع من الوطن العربي ، واتخذت فيها الحركة الأدبية والفكرية مسارا جديدا يختلف شكلا ومضمونا عن المرحلة السابقة .

أما بالنسبة للقضية الثانية أو الجانب الفني للمعاصرة فيرى أغلب النقاد الواقعيين وجوب التمييز بين ناقد أو أديب يعيش في زمننا ويعاصرنا جسديا بينما فكره وأدبه يصدر عن عصر وواقع يختلف عن واقعنا وعصرنا . وبين أديب أو ناقد يعيش في عصرنا بجسده وفكره وأدبه ، أي أنه يعيش عصره حقا وصدقا . ومن ثم يستحق أن يوصف هذا الأخير بالمعاصر لأنه يلتزم بقضايا عصره وذوقه وبتجاربه السياسية والاجتماعية التزاما واعيا ينم عن انفعال وتفاعل مع المظاهر الحضارية المختلفة الجمالية والإنسانية أو الاجتماعية . لذلك لا نستغرب من وجود نقاد يرون أن المعاصرة

---

[30] – د . شكري محمد عياد : الأدب في عالم متغير . ص 15 .

في النقد العربي وأدبه تعيش في أزمـة ، حيث يعلن حسين مروه أن أزمـة أدبنا هي " أزمة المعاصرة لأن رهطا كبيرا مـن أدبائنا المعاصرين ولاسيما كبار الموهوبين فيهم يعانون اليوم بالفعل من الأزمة في تحديد مواقفهم من قضايا العصر وأحداثه الكبار ، ومن منجزات الحضارة الصناعية الحديثة وما تثيره هذه القضايا والأحداث والمنجزات في وجدان الأديب الحق من أسئلة بشأن الإنسان ، حريته ، وسعادته ومصيره.. ثم ما تنكيه هذه الأسئلة نفسها من بواعث القلق النفسي عند بعض والحيرة الفلسفية عند بعض ، والتغريب الروحي أو الضياع عند الآخرين.."[31] . فالمعاصرة كما هو واضح تعني الالتصاق المباشر بقضايا العصر ومستجداته ، أو كما قال الدكتور غالي شكري : "هي استلهام أحدث منجزات الفكر العلمي الثوري في التغيير الاجتماعي "[32] . وانطلاقا مما سبق ذكره فإن التمييز بين الحداثة la modernité والحداثية أو العصرية le modernisme من ناحية والمعاصرة la contemporanité من ناحية أخرى يغدو أمرا ضروريا لإزالة الإشكالية المحيطة بالعملية الإبداعية ، و" لفض الوهم الشكلي الذي يجعل كل من ترك الكتابة بالشطرين إلى الشطر الواحد شاعرا معاصرا ، وفض الوهم المضموني الذي لا يؤكد التمييز ، داخل الشعر الحر نفسه ، بين شاعرة مثل نازك الملائكة وشاعر مثل سعدي يوسف ، وفض الوهم النظري الذي قد يشد الحداثة إلى لون جديد من المحاكاة ، ينقل روح العصر بدل إعادة صياغته . والمؤكد أن كل(الشعر الحر) معاصر على أساس زمني ، ولكن ليس كله محدثا على أساس من (رؤيا العالم) "[33]. وإذا كانت هذه هي إشكالية الحداثة و المعاصرة في النقد العربي المعاصر ، فما هي إشكالية الأصالة؟ وما علاقتها بالمعاصرة و الحداثة ؟

مفهوم الأصالة Authenticté : يبدو من خلال تناول النقاد للأصالة أنها تحمل معنيين ، المعنى الأول ويشير إلى الجانب الإبداعي الذي تعني فيه الأصالة كما يقول الدكتور عبد الله الركيبي : " التفرد والامتياز و التعمق في الإحساس والبحث عن جوهر الأشياء ... فالمطلوب من الشاعر أن يعبر عن إحساسه الصادق ، وأن يحاول التحرر

---

[31] – حسين مروه : (أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث). مجلة " الآداب" . ع1967/2 . ص.28 .

[32] – د . غالي شكري : التراث و الثورة . ص.11.

[33] – د . جابر عصفور : (معنى الحداثة في الشعر المعاصر) . ص.37 .

من سيطرة الماضي إلى حد ما و يتجه إلى الواقع "[34]. فالإبداع أو الابتكار أساسه التفرد أو استقلال الشخصية ، وهو ما يراه الدكتور أحمد هيكل الذي يقول : " إننا لا نقصد بـ(الأصالة) في هذا المقام معنى التشبث المطلق بالقديم، مع إلغاء كل ذاتية ، فهذا المعنى من الخير أن نطلق عليه مصطلح (التقليدية) ، كما أننا لا نعني بالأصالة هنا معنى اتخاذ الجيد من القديم مثلا يحتذي ، مع بعض الإضافات التي تفرضها موهبة المحتذي أو تفرضها طبيعة الظروف المتغيرة . هذا المعنى من الأصوب أن نخصص له مصطلح (المحافظة) . وهكذا نقصد (بالأصالة) في هذا البحث معنى بعيدا كل البعد عن (التقليدية) الغافلة العمياء ، وعن (المحافظة) الواعية الملتفتة بتعاطف إلى الوراء .. وهذا المعنى الذي نقصده بالأصالة ..هو التميز و اتضاح الشخصية وكل هذا لن يأتي إلا من تحقق السمات الخاصة التي هي خلاصة العناصر الباقية في روح الأمة و طبيعتها ، وشتى مقوماتها في الفكر و الثقافة والفن والحضارة جميعا "[35]. فالأصالة بهذا المفهوم ضد التقليد سواء كان هذا التقليد لتراثنا أو لتراث غيرنا . فالذاتية والشخصية تفرضان التخلص من التقليد والمحاكاة والاتجاه نحو الإبداع المستقل المعبر عن احتياجات وضرورات مجتمعنا وفق تطور حركة الحياة. فالفن الأصيل هو المعبر عن ذاتية صاحبه، عن روحه ، عن تفرده ، عن عبقريته وموهبته وشخصيته . في الوقت الذي يعكس فيه أيضا روح هذا العصر وطبيعة الجيل وشخصية المجتمع أو الأمة التي ينتمي إليها . وبالتالي فإن أي أديب مجدد لا يستطيع أن يصل إلى ذلك ما لم يستند إلى التراث ومخزونه ، وأن يستوعبه بوعي قبل أن يعمل على تجاوزه . يقول توفيق الحكيم: " إن المسار الطبيعي لكل فن بشري ، يبدأ.. دائما من النقل وينتهي إلى الأصالة ، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار "[36] .

أما المعنى الثاني للأصالة فهو القريب من أصل الاستعمال اللغوي للكلمة فالأصالة مصدر (أصل ، يأصل) إن كان له أصل راسخ ، وجذور عميقة ، وعكسها الزيف والتفاهة. وعندما نصف أمة من الأمم بالأصالة ، فإننا نؤكد أن لها طابعا متميزا

---

34 - د. عبد الله ركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث ، ش.و.ن.ت ، الجزائر ، 1981 ، ص 632 .

35 - د. أحمد هيكل : (الشعر العربي بين الأصالة و التجديد) ، مجلة " الآداب " ع 11 نوفمبر 1971 ص 20 .

36 - توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 1967 ، ص 10 .

وتراثا نابعا من روحها وشخصية طريفة ، لها أصول ثابتة ومقومات قادرة رغم تعاقب العصور وتبدل الأحوال "[37] . فالأصالة عند هذا الاتجاه تعني التراث والاحتفاظ بفضائله المحددة والمميزة لمجتمع ما . أو بمعنى آخر تمثل الأديب والناقد لتراث أمتهما سلوكا وإبداعا . وما قد يبدو من تناقض بين المفهومين هو في حقيقته يكشف عن العناصر المحددة لمعنى الأصالة . فالذات الفردية التي تستند إلى الموهبة وإلى الثقافة المعاصرة ترتبط رأسا بالثقافة القومية وبخصائص المجتمع الذي ينتمي إليه الأديب . وبالتالي فالعملية متكاملة فيما بينهما ، أي بين الفرد المبدع الذي يحمل رؤيا مستقبلية وبين المجتمع وثقافته القومية التي تعكس خصائصه وطموحاته .

إن الأصالة كما يذهب الدكتور شكري محمد عياد " كلمة جديدة على اللغة العربية، وإن تكن عربية (الأصل) ، فهي بخلاف كثير من الكلمات المستحدثة ليست تعريبا لمصطلح أوربي ، بل إن من العسير أن تؤدي معناها باصطلاح أوربي، فكلمتا ACCULTURATION و ASSIMILATION تعنيان اقتباس الحضارة الأقوى من قبل الحضارة الأضعف ، وهي بذلك - ولا دعاية هنا - تعكسان عصر الاستعمار عصر استلحاق الأمم الغالبة للأمم المغلوبة . فهاتان الكلمتان اللتان تترجمان بـ(التكيف الحضاري) و (التمثيل) تعنيان اقتباس شعب - هو الشعب المغلوب أو المستعمر - لحضارة شعب آخر .."[38] . ويبدو من النص أن الدكتور شكري محمد عياد ابتعد عن مفهوم الأصالة باعتماده المصطلحين الأجنبيين السابقين للدلالة على الأصالة ، فالأول يعني المثاقفة والثاني يفيد تمثل شعب لثقافة شعب آخر، وهما بعيدان عن الدلالة الاصطلاحية لكلمة الأصالة التي تقابلها في اللغة الفرنسية AUTHENTICITE أو ORIGINALITE بالتقريب.

وقد برز مصطلح الأصالة في النقد العربي حسب دراسات النقاد مع أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن العشرين للدلالة على وجوب الوعي بالتراث واستلهامه في العمال الإبداعية والفكرية . خاصة وأن تياري الرفض (تيار الرفض للقديم، وتيار الرفض لكل ما هو أجنبي) قد كان لهما صيتهما في هذه الفترة من تطور

---

[37] - محمد مزالي : (الأصالة والتفتح) . مجلة " الآداب " ع 11 . نوفمبر 1971 . ص. 12 .

[38] - د . شكري محمد عياد : الأدب في عالم متغير . ص . 21 .

الحركة الفكرية والأدبية العربية . ومن ثم كانت الدعوة إلى الأصالة للخروج من مرحلة التقليد وإحداث التوازن بين الأخذ والعطاء على أساس التفاعل الإيجابي مع تراثنا وتراثات الأمم الأخرى من ناحية ، والاستعانة بمنجزات العصر العلمية والثقافية في تخطي هذا التراث وتجاوزه وفق متطلبات الظروف العامة والخاصة ووفق احتياجات المجتمع من ناحية أخرى.

وانطلاقا من ذلك برزت إشكالية الأصالة والمعاصرة أو قضية القديم والجديد حسب تسمية القدامى . ومن التقاء القديم المتمثل في التراث والجديد المرتبط بالواقع وثقافة العصر وحاجاته تبرز الأصالة بخاصيتيها الذاتية الفردية والقومية الجماعية .

وإذا كانت الأصالة كما يقول الدكتور غالي شكري ليست التراث وحده ، وإنما هي " الواقع بكل ما يشتمل عليه من عناصر ومن بينها التراث "[39] ، باعتبار الواقع هو أساس تجسيد هذه الأصالة ، وهو ما يوافقه فيه الناقد مخلوف عامر الذي يفهم الأصالة " على أنها الواقع حركة واستمرارا لا ثباتا وتكرارا . الواقع بكل ما يحمل من جزئيات بحيث يكون الماضي في هذه الحالة جزءا من الواقع لا ينفصل عنه ، وإن هو تميز عنه، وفرق كبير بين التمايز والانفصال "[40] ، وأن " المعاصرة هي استخدام المنهج العلمي في التفكير "[41] ، وليست هي أوربا وحضارتها ، فإن القضية تتخذ مجرى مقبولا – نوعا ما – حيث إن اعتبار " الأصالة هي الواقع بكل شموله وعناصره " يسمح للدارسين وللأدباء والنقاد كما يقول الدكتور غالي شكري برفض " من التراث الشيء الكثير مما يعوق حركة الواقع وتقدمه ، وتصبح أصالتنا هي ذلك الرفض الواعي للوجه السلبي في التراث.. ولو اعتبرنا الأصالة مرة أخرى هي (الواقع) الحي في الماضي والحاضر والمستقبل ، لقبلنا مع الآخرين دون عقد أو مركبات نقص ما يمكن أن يوجه حاضرنا إلى آفاق أرحب وأعمق ، بل لعلنا نجد لدى الآخرين الذين سبقونا في مضمار التقدم ما يفتح عيوننا على جوانب من تراثنا ما كنا لنراها بغير ما اكتشفوه من أدوات البحث العلمي الحديث "[42]. ومن ثم تكون المعرفية التراثية وحدها لا تكفي في أن يكون الأديب

---

39 – د . غالي شكري : التراث والثورة ، ص . 27 .

40 – مخلوف عامر : تطلعات إلى الغد . ص .12 .

41 – د . غالي شكري : التراث والثورة ،ص . 27 .

42 – م . ن ، ص . ن

أو الناقد أصيلا . وكذلك الحال بالنسبة للثقافة الغربية المعاصرة فهي لا تجعل الناقد معاصرا إذا لم يستند إلى التراث وإلى الواقع وحاجاته. ذلك أن الواقع وآفاقه الضرورية هو الذي يحدد موقفنا الأصيل والمعاصر ، فهو الذي يجعلنا كما يقول الدكتور غالي شكري : " أصلاء ومعاصرين في وقت واحد : أصلاء بالتزامنا الحر العميق بأبعاد هذا الواقع ، بإدراكها واكتشاف قوانينها ، ومعاصرين بالاسترشاد الثوري - فكرا وحركة - بالمنهج العلمي في التفكير ، في السيطرة على هذه القوانين وتوجيهها نحو التقدم التاريخي .

على ضوء هذا التصور العام ، لا يمكنك أن تكون أصيلا فقط ، أو معاصرا فقط، فالأصالة والمعاصرة متلازمتان وإن كانتا متمايزتين . الأولى أحد طرفي المعادلة ، والثانية هي الطرف الآخر ، ولا يمكن حل المعادلة حلا صحيحا بغير تصورهما في وحدة جدلية واحدة. ومن هنا كان المعيار في قياس مدى الأصالة والمعاصرة لظاهرة ما اجتماعية أو فكرية أو فنية هي مدى انسجام هذه الظاهرة مع الواقع في شموله من ناحية والمنهج العلمي في التفكير من ناحية أخرى "[43]، ومتى توفر ذلك الانسجام والوحدة الجدلية أمكن للناقد أو الأديب أن يضيف إلى التراث شيئا جديدا من عنده يوفر له الاستمرارية ويسمح بالمساهمة الفعلية في إنشاء الحضارة الجديدة ، وفي خلق الرؤية الخاصة للواقع ولقضاياه المختلفة . فالانحياز إلى أحد الموقفين : الموقف المحافظ المتطرف والمتشدد في محافظته ورجوعيته ، والذي يفهم الأصالة على أنها الماضي[44]، والموقف الاستئصال الرافض للتراث جملة وتفصيلا ، لن يسمحا للأديب أو الناقد باستقلال شخصيته وفرض وجودها المتميز الذي هو أساس الأصالة والمعاصرة .

ولذلك فإن الناقد والأديب مطالبان بأمرين أساسيين هما :

1- دراسة التراث دراسة عميقة واعية .

---

43 - م . ن . ص .40 .

44 - يذهب الناقد مخلوف عامر إلى إيراد ثلاث اتجاهات تحصر دلالة الأصالة في الارتباط بالماضي ولكنها تختلف في تحديد مفهوم هذا الماضي ، فالأول" يفهم الأصالة على أنها تساوي الماضي وبالتحديد تساوي التراث البربري القديم ... والاتجاه الذي ينظر إلى التراث العربي وحده على أنه الأصالة الحقيقية وتضفي على هذا الاتجاه فكرة القومية بمعناها الشوفيني ... والاتجاه الثالث هو الآخر يفهم الأصالة على أنها الماضي ولكنه الفهم الذي يجعل من الدين الإسلامي البداية والنهاية " . يرجع مخلوف عامر : تطلعات إلى الغد ، ص ص . 10 ، 11 .

2- التفتح على ثقافة العصر وتياراته واتجاهاته المختلفة .

وبعد ذلك لا بد له من صياغة مركب جديد من هذين العنصرين وفق حاجات الواقع ومتطلباته من أجل تطوير الأدب والفكر ودفعهما نحو التقدم التاريخي .

ولعله يمكن القول انطلاقا من أن المعاصرة هي الاستفادة من المنجزات الفكرية والعلمية الحديثة في دراسة الواقع وفهمه وتغييره ، والأصالة هي الواقع بمكوناته ومقوماته، فإن التقاء المعاصرة بالواقع أو التراث وتفاعلهما ينتج ما سماه النقاد بالحداثة. ومن ثم فإن المعاصرة والأصالة والحداثة يمثلن شكل مثلث قاعدته الأصالة والمعاصرة وقمته هي الحداثة بمعناها الإيجابي، وليست تلك الطفرة التي عرفها بعض النقاد العرب وأدبائه ومارسوها في التراث وذلك برفضه كليا والدعوة إلى الانفتاح على التراث العالمي والغربي منه على وجه الخصوص ، مما أفقد الحداثة خاصيتها وهي التفرد والتميز ، فصارت بعض الإبداعات الأدبية والنقدية العربية لا يمكن تمييزها عن الأعمال الإبداعية المترجمة إلى اللغة العربية لفقدان شخصيتها ومميزاتها التي هي أساس تحديد الانتماء . وبالمقابل كان الاتجاه التقليدي المحافظ يسير في النهج نفسه الذي يفقده سمات عصره . فالأصالة إذن هي تعزيز الذات بتعزيز المقومات الجوهرية على أساس إعادة تقييم هذه المقومات بالرجوع إلى روحها لا إلى نصها وتخليصها مما علق بها من شوائب نتيجة للظروف التي مرت عليها ، كي تكون هذه المقومات ركائز لبناء جديد يؤسس عليها ، بحيث يكون هذا البناء يختلف عن القديم ويلتقي معه في آن واحد . ومن ثم فإنه " لا مفر لمن يريد أن يكون أديبا حقا ، أديبا أصيلا غير زائف ، من أن يقف على آداب لغته هو وقوفا صحيحا ، وأن يحيط ما استطاع بعلوم عصره و فلسفته و آدابه في اللغات المختلفة . وكلما كان أكثر إحاطة كان أدنى إلى بلوغ ما في الحياة والوجود من حق وجميل ، وإلى تبليغه للناس في صورة أقرب إلى الكمال "[45] .

إن إشكالية التراث أو الأصالة و المعاصرة تعود في جوهرها إلى سيطرة "الرؤية الأحادية الجانب" التي تجعل محاولة استيعاب العلاقة الجدلية بين الجديد والقديم قاصرة ، وهو ما يبدو واضحا في نظرة الاتجاهين (السلفي ، و العصري) ، فالذين درسوا كما يقول الدكتور عبد العزيز الدسوقي: "الثقافة الحديثة وحدها وقضوا معظم تكوينهم العلمي في أوربا أو أمريكا دون أن تتاح لهم دراسة منظمة لتراثنا القومي ، هؤلاء يفقدون - لاشك

---

45 - د . محمد حسين هيكل : الثورة والأدب . دار المعارف ، القاهرة . 1978 . ص . 27 .

- القدرة على تذوق هذا التراث أو فهمه ، ومن هنا لا يشعرون نحوه بأي ولاء ، بل إن بعضهم يحس بنفور منه والبعض الآخر يحتقره ، ولا يرى فيه إلا أكفان الموتى . والذين درسوا تراثنا العربي بعمق واقتصروا على دراسته ولم يتح لهم أن يدرسوا ثقافة العصر أو يقفوا على ما يحتدم فيه من تيارات ومذاهب لا يمكن أن يكون مثلهم الأعلى إلا في الماضي . فإذا ما نظروا إلى ثقافة الحاضر شعروا نحوها باستهانة أو نفور ، و ربما شعر البعض نحوها باحتقار شديد . ومن هنا نشأت الجفوة المصطنعة بين الماضي و الحاضر "[46] ، أو الأصالة والمعاصرة . والحل كما سبق أن رأينا ليس في " الاتجاه التوفيقي " بشكله الرافض " للنزعة السلفية " و" النزعة المعاصرة " والخروج منهما بموقف وسطي ، أو بمحاولته التوفيق بين موقفي ورؤيتي النزعتين دون الاهتمام بالخلفية الفكرية وبالجهد الإنساني في كلا الموقفين ، وإنما كما يقول الدكتور طيب تيزيني: " إن اللحظة المعاصرة أو الواقع المعاصر في سياقه التقدمي الصاعد هو الذي يحدد في كل الأحوال ما ينبغي تبنيه وما ينبغي رفضه . وهو أي الواقع المشار إليه يشكل بذلك بؤرة الأصالة ، التي تتجمع فيها كل الروافد والتأثيرات (بما فيها التراثية نفسها) لتتحول إلى بنية واحدة متجانسة ومنسجمة . وهو الذي يحدد بالتالي أبعاد ومضامين واتجاهات الأصالة على نحو ينسجم مع مقتضياته واحتياجاته هو نفسه"[47].
وبالتالي فإن الأصالة التي تنبع من وعي العلاقة الحية بين تراثنا الثقافي والفكري ، وتاريخ مجتمعنا العربي في تطوره و صيرورته من ناحية ، وبين تراثنا وحاضرنا من ناحية أخرى . قد تكون على مستويات ، منها ما يتمثل في ابتكار جديد ، وهذا النوع غالبا ما يتسم بالندرة ، ومنها ما يكون على مستوى المشاركة في توسيع وتطوير ما هو قائم وتمديده إلى مجالات أخرى . كما قد تكون على مستوى تفسير القديم في ضوء الرؤية والمفاهيم الجديدة ، انطلاقا من الضروريات واحتياجات الواقع المعاصر الذي يعد المعيار الرئيسي في تحديد موقفنا الأصيل والمعاصر . وعلى هذا الأساس يكون كما يقول طيب تيزيني: " لكل عصر الحق في أن يمارس الاختيار التراثي وفق احتياجاته وتطلعاته الموضوعية والذاتية ، فيأخذ من عناصر التراث الماضية والراهنة على سبيل الإستلهام التراثي أو التبني التاريخي التراثي ما يلبي تلك الاحتياجات و التطلعات ، ويدع منها ما هو

---

46 - د . عبد العزيز الدسوقي : (بين التراث والمعاصرة) . مجلة " الآداب " ، ع . 1 يناير 1972 . ص . 37

47 - د . طيب تيزيني : من التراث إلى الثورة . ص . 116 .

غير ذلك للباحثين المؤرخين الأكاديميين "[48] . ولذلك فإن التراث في ذاته لا يكون معيارًا للأصالة ، بل التقاؤه مع المعاصرة وفق الرؤية العلمية والعملية للواقع ، فهي التي تحدد ذلك انطلاقا من الشروط الموضوعية المرتبطة بالدواعي الواقعية . فالأدب أو الثقافة الحية هي التي تستطيع تحقيق الجمع المتوازن بين الثوابت والمتغيرات ، " ومن هذا الجمع المتوازن تنشأ الخصوصية والتمايز، وهما أصل الفن بعامة ، والأدب بخاصة . وبغير الخصوصية والتمايز تضيع شخصية الأديب الفرد ، وتنمحي شخصية الأمة . والتماثل تكرار وتطابق وتقليد، وهو إما عيش في الماضي وتحجر فيه ، وإما تعبد في محراب الغير، وانسلاخ من ذات الفرد ، ومن حقيقة الأمة "[49] . لذلك نجد النقد المعاصر يركز كثيرا على الأصالة ويرى فيها أساس تطور الفكر العربي وأدبه ، من خلال توكيده للوحدة الجدلية بين الأصالة والمعاصرة . فالدكتور حسين مروه يرفض التركيز على المعاصرة وحدها واعتمادها كأساس في تطوير الواقع العربي بجوانبه المختلفة ، لأن مفهوم المعاصرة المنفصل عن الأصالة هو مفهوم " بورجوازي كولنيالي " كما يقول ، فقد "عمل الاستعمار في المجال الثقافي ، خلال تاريخ طويل ، لترسيخه في أذهان(الأنتليجنسيا) العربية بقصد التمهيد لإمكانية قطع الفكر العربي المعاصر عن (تاريخيته) أصالته ، ليمكن توجيهه نحو الانصهار في التبعية الأيديولوجية للفكر الغربي الاستعماري"[50] . وانطلاقا من هذه الرؤية التي يقدمها النقد المعاصر للأصالة والمعاصرة أو الحداثة ، نكتشف أن الاتجاهات النقدية المعاصرة ليست اتجاهات غربية حديثة انتقلت إلى أدبنا ونقده ، بل لها جذور في تاريخنا و تراثنا . فقد كانت وليدة التفاعل الإيجابي الخلاق بين العوامل الذاتية والعناصر الموضوعية من ناحية ، واحتياجات الواقع من ناحية أخرى . أي أنها لم تنشأ خارج التطور العام للواقع العربي ، بل إنها جاءت بالأجوبة عن الأسئلة المطروحة داخل هذا الواقع العربي . لذلك فإن أغلب النقاد الواعين بالتراث وبظروف المرحلة التاريخية يؤكدون أصالة هذه الاتجاهات ويرفضون الدعوة القائلة بقطع الحاضر عن الماضي لتغريب المجتمع العربي الحديث وفكره عن تاريخهما وعن الجذور التي تثبت وتؤكد أصالة انتمائهما.

---

48 - م. س. ص 282

49 - ناصر الدين الأسد: (الثقافة العربية وقضية الحداثة)، مجلة "فصول" م 4، ع3، أبريل 1984، ص.122.

50 - حسين مروة: النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الفارابي، بيروت، ط5، 1986، ج1، ص.42.

إن " النزعة السلفية " و " النزعة العصرية " تلتقيان - رغم تناقضهما - في العمل على اقتلاع الثقافة العربية وأدبها من موقعهما في الحاضر ، حيث تعمل الأولى على إبعاد المجتمع العربي عن المعاصرة ، وتتجه الثانية إلى اقتلاعه من جذوره وإبعاده عن الأصالة . في الوقت الذي يفترض فيه أن تكون المعاصرة والأصالة وجهين لعملة واحدة ، يكمل فيها أحدهما الآخر ويسنده . وحتى يتم ذلك ينبغي أن يكون موقفنا من التراث " موقف الاستيعاب النقدي فلا هو موقف الانتقاء ولا هو موقف البراجماتي أو التوفيقي . إن التراث بما فيه ، هو تراثنا ، وعليه أن نحسن إدراكه ،نحسن تفهمه واستيعابه كله في إطار شروطه التاريخية الموضوعية . من هذا الاستيعاب النقدي ينبع تقييمنا له .. ومن هنا كذلك تنبع ثورية التراث في حياتنا الراهنة وثوريتنا في حياة التراث نفسه"[51].

إن إشكالية الأصالة والمعاصرة والحداثة في حقيقتها لا تعود إلى المصطلحات بقدر ما تعود إلى ما نعانيه من الازدواجية بين الوعي بالذات والتبعية للغرب ، الشيء الذي يطرح أمامنا عدة أسئلة حول التراث العربي والغربي بنوعيهما القديم والحديث ، وكيفية الاستفادة منهما . خاصة وأنه من الواضح " أن محتوى عصرنا يختلف من أمة إلى أخرى باختلاف درجة تطورها الاجتماعي ، فالمهام التي يطرحها العصر أمام أمة كالأمة العربية تجابه الاحتلال والتجزئة القومية والتخلف الاقتصادي والاجتماعي هي غير المهام التي يطرحه هذا العصر نفسه أمام الأمم الأوربية مثلا ، وهموم الفرد الذي يعاني ضغط التقاليد وأزمة الحرية ويكابد ضروبا من الحرمانات الجسدية والروحية في المجتمع العربي ، هي غير همومه في بلدان الوفرة الاقتصادية والتقدم العلمي والحرية الاجتماعية الواسعة . وبالتالي فنحن إن صح التعبير إزاء اكثر من عصر واحد ، أو بعبارة أدق إننا إزاء عصر ذي جوانب متعددة ، وعلينا أن نحدد الجانب الذي يعنينا منه "[52] . مما يؤكد أن مهمة الأديب والناقد مهمة صعبة وعظيمة تفرض عليهما تخليص الواقع ومكوناته - بما فيها التراث - من تلك المفاهيم الخاطئة ، التي ألصقت به ، والعمل على دفعه نحو

---

51 - عمر أزراج : أحاديث في الفكر والأدب (حوار مع حسين مروة) . مطبعة البعث ، قسنطينة ، الجزائر . ط/1 ، 1984 . ص . 38 .

52 - رشيد ياسين : (الشاعر العربي بين التراث والمعاصرة) . مجلة " الموقف الأدبي " . ع 8 . كانون الثاني 1972 . ص . 89 .

التقدم من خلال المعرفة الثورية المبنية على أساس أيديولوجية القوى الثورية في المجتمع العربي . فالمعرفية الثورية هي التي تسمح له بفهم واستيعاب عناصر هذه الحضارة وإبرازها على حقيقتها العلمية الناصعة ؛ وهي التي توفر الوحدة الجدلية بين الأصالة والمعاصرة ، وتعيد للتراث العربي ثوريته من جديد كي يغذي ثورة الإنسان العربي الحاضرة ؛ ويسهم في تخليصه من المتغيرات التي تعيقه وتقف حاجزا أمام تطوره.

وهكذا وانطلاقا من أن أساس الأصالة والمعاصرة هو الاستيعاب المثمر الإيجابي الواعي بقضايانا وواقعنا ، فإن رفض الاستفادة من الحضارة الحديثة يغدو دليل قصر النظر. ذلك أن تراثنا قد ساهم في تكوين هذه الحضارة ، ومن ثم فإن ما نأخذه اليوم ليس استيرادا لحضارة أجنبية ، وإنما هو استرجاع لجوانب من تراثنا نمت وتطورت في بيئاتهم حين كان مجتمعنا يعاني من الجمود والتخلف . فالقضية كما يرى الدكتور غالي شكري ليست في " أن الحضارة غربية أم عربية ، فهذه النظرة العرقية تقود إلى الدمار . وليست القضية هي التخلي أو الإبقاء على التراث ، التمسك بالماضي أم الثورة عليه . ذلك أن التراث في وجداننا والماضي في دمانا ، والمشكلة الحقيقية والجديرة بإعادة النظر هي الحاضر والمستقبل"[53]. أو بمعنى آخر كيف نبني حياتنا ؟ وماذا نأخذ من التراث أو نطرحه ؟ وكيف نخلق الوحدة الجدلية بين الأصالة والمعاصرة لنخرج من إطار الاستهلاك إلى الإبداع والمشاركة في إنتاج الحضارة الإنسانية ؟ كيف نكون حداثيين ، نعيش عصرنا ونتجاوزه دون أن ننفصل عن جذورنا؟ .

53 ـ د. غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1/1970 ، ص 9 .

القسم الأول

قضــــايا نقـــدية

الفصل الأول

مفهوم النقد الأدبي، وظيفته، أسسه

- ضرورة النقد
- مفهوم النقد الأدبي

أولا : النقد تفسير

ثانيا : النقد إبداع

- النقد و المنهج
- أقسام النقد

ضرورة النقد: من المتفق عليه أن النقد ضرورة من ضرورات الحياة ، فبدون النقد لا يمكن للحياة أن تتطور، لأنه هو الذي يقوم بكشف النقائص والسلبيات ويعمل على تحقيق الصورة المثالية أو النموذجية . وهو كما يقول الدكتور عبد الله الركيبي : " إن العناية بالنقد تعني الاهتمام بالمستقبل ، وتعني أيضا عدم الرضا بالواقع وترمي إلى النزوع نحو الأفضل والطموح إلى الأرسخ . ذلك أن الحديث عن النقد حديث عن حقيقة الحياة بمعنى من المعاني ، وحديث عن الإنسان ، وغاية الأدب والنقد والفن هي حرفة الإنسان ومعرفته وفهمه ، ولم تزدهر الحضارات سوى بالنقد والتمحيص والبحث عن الجديد دائما "[1] . ولعله يمكن القول ضمن التصور العام لأهمية النقد وضرورته : إن الإنسان ناقد بطبعه . ولكن يبقى الناقد بالمفهوم الاصطلاحي يتميز عن الآخرين من حيث العمل على نقل رؤيته وتصوره إلى الآخر ومحاولته التأثير فيه . فالفكر النقدي كما يرى الناقد إبراهيم رماني " هو الفكر التاريخي ، المنهجي ، العلمي ، الكلي ، الواقعي ، المستقبلي . ويتجلى هذا الفكر في كل لغات الخطاب الحضاري للأمة ، وغيابه يعني بالضرورة غياب البنية الحضارية ، أي سيادة اللامعقول والفوضى والتقليد "[2] . وهو -أي النقد - يختلف من ميدان إلى آخر باختلاف مادته ، لذلك غالبا ما تضاف إليه صفة تحدد ميدانه (النقد الأدبي ، النقد الاجتماعي ..).

مفهوم النقد الأدبي : من الصعب إيجاد مفهوم دقيق شامل قائم بذاته للنقد، ذلك أن طبيعة النقد تخضع لحتمية التطور والتفاعل مع نتائج العلوم الإنسانية في بيئاتها المختلفة ، والتي يستفيد منها الناقد في تبرير مقاييسه وإعطائها صفة الموضوعية . فالخطاب النقدي لا يستمد استراتيجيته من موضوعه بل من الخطابات الإنسانية المتعددة التي تتداخل مع المكونات السياسية والثقافية للمجتمع لتشكل حدود الممارسة النقدية وتنظم قنواتها المختلفة . مما يجعل مجمل المفاهيم المقدمة لمصطلح النقد ترتبط بالمستويات المعرفية للنقاد وبمنطلقاتهم الفكرية والفنية ، فهي تعبر بالضرورة عن رأي أصحابها في زمان ومكان معينين ، وتكشف عن مستوى تجربتهم وفهمهم الخاص لوظيفة النقد وماهيته ، ومن ثم فهي ذات إشكالية أي أنها قابلة للنقاش والأخذ والرد . لا سيما وأن النقد الأدبي المعاصر لم يعد ذلك الفن الذي يرتبط وجوده بوجود الآخر ، أي

---

[1] - د. عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث . ص.258 .

[2] - إبراهيم رماني : أسئلة الكتابة النقدية . ص . 24 .

الأدب ، فقد أخذت فعاليته تستقل - نوعا ما - عن الأدب ، حيث أصبح يميل أكثر إلى الاستقلال والاتصال بمختلف أنواع المعارف الأدبية والإنسانية والاستفادة منها . فالنقد الأدبي كما يقول الدكتور غالي شكري : "ليس صحيحا مثلا أنه حين يغيب الأدب - إذا غاب - يغيب النقد . لأن النقد ليس نباتا طفيليا يتسلق أشجار الورد ، ولأن النقد ليس مجاله الوحيد هو (التطبيق) على الأدب ، فإن له مجالا آخر حيويا هو (التنظير) و(التأريخ)و(التأصيل) "[3]. وإن كان النقد يبقى غير منسلخ عن خصوصيات الأدب ، ولكنه غير تابع له . وكما يبدو فإن هذا الطرح الجديد الذي يميل إليه أكثر النقاد المعاصرين يجعل الحديث عن تحديد مفهوم النقد الأدبي يعني تحديد الأسس النقدية التي يقوم عليها النقد والأهداف التي يصبو إليها وفق الظروف التاريخية المعاصرة . ومن ثم الحديث عن الرؤى الفكرية التي ينطلق منها والمناهج التي يستخدمها . على الرغم من أن المصطلح ذاته (النقد الأدبي) يدل على أنه مرتبط بغيره وأن وجوده متوقف على وجود الآخر (الأدب) الذي يشتق منه قواعده وأسسه ويسلط عليه مقاييسه ، كما يحقق بواسطته تصوراته . ولعل هذا ما دفع بعض النقاد إلى ربط تعريف النقد بالأدب واعتباره فنا ، حيث يذهب محمد مندور إلى القول إن " النقد الأدبي في أدق معانيه هو فن دراسة الأساليب وتمييزها ، وذلك على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع ، فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوية فحسب ، بل المقصود منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء ، بحيث إذا قلنا إن لكل كاتب أسلوبه يكون معنى الأسلوب كل هذه العناصر التي ذكرناها"[4]. والواضح أن مفهوم محمد مندور للنقد يقتصر على الجانب التطبيقي ولا يتعداه إلى الجوانب الأخرى التنظيرية . لذلك فهو يرى أنه " فن دراسة الأساليب وتمييزها " ، لأن الناقد في هذا الجانب يكون أقرب إلى الأديب من حيث اعتماده الذوق أساسا في فهم العمل الأدبي والتأثر به ، قبل أن يشرع في تفسيره والحكم عليه ، وهو الجانب الذي يتطلب منه توظيف خبرته وتجربته وثقافته الواسعة كي يوفر لنقده عنصر الإقناع والتأثير في الآخرين ، خاصة وأن الناقد يمكن له أن يكشف عن جوانب فكرية أو فنية قد تكون كامنة في العمل الأدبي ، ولا يستطيع أن يصل إلى كنهها إلا من امتلك ثقافة واسعة تساعده على تحليل العمل الأدبي والوصول

---

[3] - د. غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث . ص. 12 .

[4] - . محمد مندور : في الأدب والنقد .دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة .1973 .ص. 10.

إلى ما سماه محمد مندور بأسلوب الكاتب الذي يشمل كل جوانب العملية الإبداعية من فكرية وفنية .

وقد يبدو تعريف محمود أمين العالم للنقد أكثر شمولية ، فهو كما يقول : " اكتشاف وتحديد لشروط وقوانين الظواهر التعبيرية المختلفة ، وتفسيرها ، وتقييمها ، وليس مجرد نقض ودحض وإدانة . وهو كشف وتحديد وتفسير وتقييم يهدف إلى إضاءة وتعميق الوعي والتذوق وتجاوز القصور تجاوزا إبداعيا "[5]. فهو قد جمع في هذا التعريف الموجز وظائف النقد ومهامه ودوره . والتي يكاد يتفق أغلب النقاد حولها ، ويختلفون بعد ذلك في كيفية أدائها والوصول إلى مبتغاهم .

وأمام التعاريف الكثيرة المتنوعة والمختلفة التي يسعى أصحابها من ورائها إلى تحديد دلالة مصطلح النقد الأدبي ومعالمه نحاول في هذا الفصل الوقوف عند بعض المفاهيم السائدة والمتداولة في النقد الجزائري المعاصر انطلاقا من النصوص النقدية مع محاولة ربط ذلك بالنقدين العربي والغربي كلما أمكن . ونشير بداية إلى أن أغلب نقاد الأدب في الجزائر لم يهتموا بتقديم تعريف للنقد الأدبي بقدر اهتمامهم بالحديث عن وظيفة النقد ومراحله وأهدافه ومناهجه . ومن التعاريف المتداولة نجد:

أولا : **النقد تفسير وتقويم وتوجيه** : وهو التعريف المتداول عند النقاد الذين أسمهم بـ"الواقعيين " - بالمعنى المتنوع والواسع للكلمة - ، وذلك لاهتمامهم بالبحث عن المعنى الاجتماعي للعمل الأدبي وربطه بالواقع الخارجي ، واعتبار الأديب صاحب رسالة يؤديها في مجتمعه . وهو ما ذهب إليه الدكتور محمد مصايف في حديثه عن النقد ، حيث حدد العملية النقدية في ثلاث مراحل أساسية " هي مراحل الدراسة والتفسير والتقويم وكل مرحلة من هذه المراحل لا يستغني عنها الأدب بحال. وإذا قام الناقد بهذه العملية حسب هذه المراحل ، وعلى أحسن وجه ممكن ، يكون قد أدى رسالته تأدية كاملة ، ويكون قد خدم الأدب والأدباء والنهضة العامة معا"[6] . والوظيفتان التفسير والتقويم التي أشار إليهما الدكتور محمد مصايف يكاد يتفق حولهما أغلب النقاد الواقعيين ، مع اختلافات بسيطة في تحديد دلالتهما . أما الوظيفة الثالثة فيبدو الاختلاف

---

5 - محمود أمين العالم : توفيق الحكيم مفكرا وفنانا . دار شهدي للنشر ، القاهرة . 1985 . ص 9 .

6 - د. محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب . ش . و . ن . ت ، الجزائر . 1981 . ص 79 .

واضحا ، حيث يميل بعض النقاد إلى استبدالها بـ " التوجيه " ، مع ربط عملية التقويم بالحكم .

والدراسة في نظر الدكتور محمد مصايف والتي تمثل المرحلة الأولى في منهجه النقدي تتحقق من خلال " النظرة في الاتجاه العام الذي ألف فيه العمل الأدبي " باعتبار " الاتجاه يعبر عن وجهة نظر الأديب أو عن موقفه من الحياة وقد يكون هذا الموقف اجتماعيا ، وقد يكون سياسيا ، وقد يكون إنسانيا ، وقد يكون موقفا ذاتيا يهم الأديب بالدرجة الأولى "[7] . وكما يبدو فإن تحديد الاتجاه العام للعمل الأدبي يأخذ المكانة الأولى عند الناقد محمد مصايف ومنه ينطلق في تفسير العمل الأدبي وتقويمه. وهذه الطريقة هي التي اتبعها في دراساته للرواية العربية في الجزائر، حيث قام أولا بتحديد الاتجاه العام للعمل الروائي(الرواية الأيديولوجية ، الرواية الهادفة ، الرواية الواقعية ، رواية التأملات الفلسفية ، رواية الشخصية)[8]، ثم عمد بعد ذلك إلى تحليل العمل الروائي والاستدلال بالنصوص على صحة ما ذهب إليه من استنتاجات حول الاتجاه العام للأديب وموقفه من الحياة . والواضح أن هذا الموقف لا يمكن تحديده إلا بعد قراءة وفهم العمل الأدبي فهما سليما . وهو ما يعني أن هذه الوظيفة أو المرحلة أكثر ارتباطا بعملية التفسير والتقويم . لاسيما وأن الناقد محمد مصايف يؤكد أن الاتجاه العام للعمل الأدبي " يستنتج .. عن طريق القراءة الهادئة الهادفة المتأنية لهذا العمل ، والاهتمام أثناء القراءة بالكليات التي تشكل روح العمل ، وتعبر عن موقف الأديب "[9] . والناقد محمد مصايف يدرك صعوبة هذه الوظيفة ، لذلك يؤكد على [illegible] القراءة التي كما يقول : " لا أعتقد أن قراءة واحدة للعمل الأدبي مهما كانت عميقة كافية لأن تضع يد الناقد على الاتجاه العام . وهذا إذا ألف العمل الأدبي بأسلوب واضح تقل فيه الرموز . أما إذا كان هذا العمل رمزيا في فكره وأسلوبه ، أو في أحدهما على الأقل ، فالاعتماد على قراءة واحدة مخاطرة شديدة ، ومزنق قد يؤدي بصاحبه إلى تمويه العمل الأدبي تمويها

---

7 – م . س . ص . 26 .

8 – يراجع : د. محمد مصايف : الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام . ش . و . ن . ت الجزائر 1983 .

9 – م . ن . ص . 27 .

كليا"[10] . وتركيز الناقد محمد مصايف على القراءة الجيدة وتعددها ينم عن وعي الناقد لمكانة القراءة ودورها في توفير عنصر الموضوعية التي هي مطلب كل نقد أدبي.

هذا المعنى الجديد لمصطلح الدراسة يتماشى وموقف الناقد من وظيفة التفسير التي تمثل المرحلة الثانية في العملية النقدية والتي يحدد مهمتها في " محاولة الناقد الاستدلال بالنصوص ، وبضم الجزئيات بعضها إلى بعض ، على صحة الاستنتاج الذي توصل إليه في المرحلة الأولى"[11]. وكأن غاية النقد – عنده – هي تقييم الأعمال الأدبية وتصنيفها ضمن اتجاهات محددة، وهو ما يبدو واضحا في تعليقه على غاية النقد حيث يقول : " تختلف الآراء في تحديد الغاية من النقد كما هو معروف : بعض من النقاد يرون أن الغاية الوحيدة من النقد هي تفسير العمل الأدبي ، وتوضيح الخطوط الغامضة فيه . ومن الواضح أن هؤلاء النقاد ينكرون على الناقد ميله إلى إصدار الحكم ، أو إلى التقويم كما يقال . وأصحاب هذه النظرة لا يرون النقد عملية إبداعية ، بل هو كما سلف مجرد عملية تفسير للعمل الأدبي ، ومساعدة القارئ على فهم هذا العمل . في حين أن نقادا آخرين يقفون موقفا مخالفا لهذا الموقف، ويرون أن الناقد مبدع كباقي الأدباء ، فيجوز له أن يتخذ موقفا من الأثر الأدبي . ويظهر هذا الموقف أثناء التفسير والشرح ، ويتضح بصفة خاصة أثناء التقويم الذي يبدي فيه الناقد رأيه الخاص "[12]. وهذا الرأي يشوبه شيء من الخلط بين وظيفة النقد ووظيفة الدراسة الأدبية ، وإن كان الناقد محمد مصايف قد يكون يقصد بقوله هذا ما يسميه بعض النقاد بـ"النقد التفسيري" الذي يتخذ أشكالا متنوعة ومختلفة ، وليس ما ذهب إليه عمار بن زايد في قوله : " إن النقد هو التعليق على الأعمال الأدبية وعرضها عن طريق الكلمة المكتوبة "[13] . والذي يشاركه في هذا الرأي الناقد إبراهيم رماني الذي يرى أن " النقد هو اللغة الشارحة أو ما بعد اللغة ، هو كلام على كلام وخطاب حول خطاب ، يتقصى أعماق النص ، يجلي ظلماته ، يحدد مؤشراته ، يعاني تجربته .."[14] . وإن كان الناقد إبراهيم رماني لم يكتف بهذا

---

10 – م . س . ص . 28 .

11 – م . ن . ص . 28 .

12 – م . ن . ص . 26 .

13 – عمار بن زايد : النقد الأدبي الجزائري الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . ص . 32 .

14 – إبراهيم رماني : أسئلة الكتابة النقدية . ص . 7 .

التعريف حيث أورد مجموعة من التعاريف المتنوعة والمختلفة للنقد الأدبي ، فهو (حوار ، وإبداع شامل ، وتأطير للنص والعالم ، ومساءلة للنص إلخ ..) . غير أنه يبقى الاقتصار على التفسير وحده هو من مهام الدراسة الأدبية التي كما يرى محمود أمين العالم : " تستهدف الكشف عن ظواهر الإبداع الأدبي وأجناسه المختلفة عما هو عام كشفا يغلب عليه الطابع التحليلي والتقريري في إطار تاريخي شامل "[15] . فغاية ما يمكن أن يقوم به الناقد في الدراسة الأدبية هو تفسير النص تفسيرا يسلط عليه من الأضواء ما يمكّن من فهمه . سواء استعان في ذلك بسيرة المؤلف والعوامل النفسية المحيطة به ، أو بالظروف الاجتماعية والسياسية التي ظهر فيها العمل الأدبي . خلافا للنقد الذي يتجاوز هذه المرحلة المرتبطة بعمنية الفهم إلى مرحلة أخرى هي التقويم والحكم ، باعتبار الدراسة الأدبية غالبا ما تقتصر على تناول الأعمال الأدبية المجازة فنيا ، بينما النقد يتناول الأعمال الجديدة المعاصرة بوصفها مادة خام . لذلك فإن وظيفة التفسير في النقد تتجه في الغالب إلى توضيح مضامين العمل الأدبي أو تأويلها إن كان الأمر يخص تفسير نص مقدس كما هو الشأن في حال تفسير القرآن الكريم . وحسب تودوروف فإن الخطاب التفسيري اتخذ " طريقتين متباينتين : التفسير الحرفي من جهة أولى، والذي يكمن في توضيح معنى أي كلمة غير مفهومة ، وتقديم مراجع لتلميح ما ، وشرح أي بناء تركيبي . ومن جهة أخرى هناك التفسير المجازي الذي يبعث معنى آخر للنص غير المعنى الذي يمتلكه سلفا ."[16] وإذا كان النوع الأول أي التفسير الحرفي أو (الفيلولوجي)-حسب تودوروف- يقوم على مبدأ "الصح أو الخطأ"، ويتوزع على اتجاهين: " الأول لساني" ويدخل ضمنه التحليل اللساني بأشكاله واتجاهاته المختلفة (الأسلوبية ، التداولية ، إلخ ..) ، "والآخر تاريخي " ، فإن " ما سماه القدماء بالتفسير المجازي (وما نسميه ببساطة : النقد)"[17] يحقق للنص تعددية الدلالة ، لأن " كل عمل تعاد كتابته من طرف قارئ يفرض عليه منظورا تأويليا ، لا يكون في الغالب هو المسؤول عنه ، لكنه يأتيه من ثقافته وعصره أي من خطاب آخر، وكل فهم هو التقاء

---

[15] -محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة . دار المستقبل العربي ، القاهرة ، 1985 ، ص . 23 .

[16] – تزفيتان تودوروف : الشعرية . ترجمة شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة . دار توبقال للنشر ، المغرب . ط.1990/2.ص . 11.

[17] – م . س . ص . 17 .

بين خطابين أي حوار ، ومن العبث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر ، وحتى إن تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديمة الفائدة (لأن هذا سيكون مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأولي) "[18]. وفي هذا النوع من التفسير لا تكون دلالة النص محكومة بمدى صحتها أو خطئها كما هو الحال في النوع الأول، لكن بمدى جدتها وثرائها وعمقها.

إن عملية التفسير تعد شرطا أساسيا في فهم العمل الأدبي وبالتالي تقييمه والحكم عليه أو له ، أو كما يقول الدكتور عبد الله الركيبي : " إذا كانت مهمة الأديب التعبير عن إحساسه بما حوله وبالواقع الذي يصوره بحيث يعكس ذلك في صورة جميلة حية مؤثرة ، وبمعنى آخر ، إذا كان الأديب يشكل المادة الأولى الأساسية ليجعل منها عملا مؤثرا قادرا على نقل الإحساس بالجمال من جهة وإبراز القيم الإنسانية من جهة أخرى ، إذا كانت هذه مهمة الأديب المبدع ، فإن مهمة الناقد ، هي تفسير هذا الجمال ، وإظهار طريقة الأديب في الحث على الخير أو نقد الحياة وما فيها من زيف أو ظلم أو شر "[19] . وهو ما يذهب إليه أيضا الناقد محمد ساري في حديثه عن مستويات الدراسة، حيث يقول : " في تحليل نص أدبي ، يستلزم استعمال مستويين لهما أهميتهما .... هما الفهم والشرح"[20] . وإن كان قول محمد ساري يبدو وكأنه يقصد به الدراسة الأدبية وليس النقد الأدبي . ومع ذلك يبقى التفسير كما يبدو من حديث النقاد يمثل مرحلة رئيسية في العمل النقدي ، على الرغم من اختلاف النقاد حول مهمته وغايته . والتفسير غالبا ما يكون كما يقول محمد مندور أولا: " للعمل المنقود في ذاته لاستجلاء وإيضاح مصادره وأهدافه وخصائصه الفنية "[21]. وثانيا للظواهر والاتجاهات والخصائص الفكرية والفنية التي يتسم بها ذلك الأدب من حيث علاقته بالواقع الفكري والأدبي وبقضايا العصر . مما جعل بعض النقاد يرون في هذا الجانب منهجا مستقلا يمكن الوقوف عنده والاقتصار على عناصره المتمثلة في الشرح والإيضاح والمساعدة على الفهم بدلا من

---

18 – م . ن . ص . 18 .

19 – د . عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث . ص . 237 .

20 – محمد ساري : البحث عن النقد الأدبي الجديد . دار الحداثة ، بيروت . ط.1/1984 . ص . 52 .

21 – د . محمد مندور : الأدب وفنونه . دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة . 1980 . ص . 137 .

تقييم العمل الأدبي والحرص على إصدار الحكم . غير أن ذلك قد يكون مقبولا – نوعا ما – في الدراسات الأدبية التي نها أسسها وخصائصها . أما النقد فأهم ما فيه هو تكامل وتآلفه الثلاثة كي يؤدي الدور المرجو منه ، ويحقق الغاية التي يهدف إليها . ومن ثم فإن التفسير يمثل الوظيفة الأولى التي تتطلب استكمال الوظائف الأخرى . وهو ما تفرضه طبيعة الأعمال الأدبية التي تتسم بالغموض والإيحاء والاعتماد على الصور الفنية والبلاغية، الشيء الذي يجعل فهم مضمونها عسيرا على القارئ العادي ، بل ربما تعدته كما هو الحال في كثير من الأعمال الرمزية التي يصبح التفسير لها مهمة أساسية للناقد حتى يساعد القارئ على إدراك خفاياها ومراميها القريبة والبعيدة . وهو ما يذهب إليه حسين مروه الذي يرى " أن أول ما تعنيه وظيفة النقد تثقيف القارئ بإعانته على تفهم الأعمال الأدبية وكشف المغلق من مضامينها ، وإدخاله إلى مواطن أسرارها الجمالية، وإرهاف ذوقه وحسه الجمالي ، وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية والمواقف الإنسانية التي يقفها الشاعر أو الكاتب ، خلال العمل الفني ، تجاه قضايا عصره أو وطنه أو مجتمعه "[22]. والواقع أن الناقد وهو يقوم بذلك قد يساعد الكاتب ذاته فيبصره " بالقيم الحقيقية التي يحتويها عمله أو يفتقدها ليكون على بينة مما يصنع ويخلق ، أو ليكون أكثر وعيا لما في موهبته وأدواته ومواقفه من ممكنات أو من نواقص أو من اتجاهات سديدة أو منحرفة "[23]. وهو ما يتفق فيه أغلب النقاد الذين يرون في مهمة النقد استكمالا لدورة الكتابة الإبداعية ، ويجدون في التفسير وسيلة لإغناء وإثراء العمل الأدبي ، وهو بذلك يكشف عن مشاركة الناقد في خلق العمل الأدبي ، حتى أنه يمكن القول بأن أغلب الأعمال الأدبية الكبيرة والشهيرة لم تنل هذه الشهرة إلا بفضل تفسير النقاد لها، حيث يساعدون في إعطاء الصورة الكاملة للعمل الأدبي بتوضيح أجزائه الغامضة .

ويذهب محمد مندور في حديثه عن التفسير في العملية النقدية فيرى أنه يمتد وبخاصة فيما يسمى بالدراسة الأدبية وتاريخ الأدب " إلى تفسير الظواهر والاتجاهات

---

[22] – حسين مروه : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي . مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت . ط.1986/3 . ص . 22 .

[23] – م . ن . ص . ن .

والخصائص التي يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى وأدب أديب عن أدب أديب آخر في اللغة الواحدة "[24]. والواضح أن التفسير عنصر مشترك بين النقد والدراسة الأدبية ، وكذلك التأريخ الأدبي ، وإن كانت أهميته تختلف فيما بينهم كما تختلف من ناقد إلى آخر ، بحيث يمكن أن يكون التفسير اجتماعيا أو نفسيا أو غير ذلك مما يرتبط بالنص الأدبي والواقع الاجتماعي بصفة عامة . والتفسير كما هو واضح يستند إلى ثقافة الناقد وخبرته ، وبالتالي فإنه يسهم في بعث الحياة في الأعمال الأدبية القديمة ، حيث يعيد تفسيرها في ضوء الثقافات الحديثة ووفق حاجات المجتمع والحياة، ومن ثم يسكب " في تلك الأعمال قيما ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر لكتابها القدماء ببال ، ولكنها مع ذلك لا تعتبر غريبة ولا مقحمة على أعمالهم الأدبية ، وإن ظلت كامنة خلف سطورهم وفي أعماق مؤلفاتهم ، حتى يجئ الأساتذة المحدثون فيستخرجونها منها وكأنهم قد خلقوها خلقا جديدا "[25]. لذلك نجد بعض تلك الأعمال الأدبية تقفز إلى خانة الوجود في الوقت الذي تفقد فيه أعمال أخرى أهميتها ودورها في الحياة لأنها لم تعد تساير حركة التاريخ ولا تعبر عن الحياة المعاصرة . والتفسير أو التأويل "الهرمونيطيقا " أو كما يذهب تودوروف : " إن التأويل ، ويسمى أحيانا تفسيرا أو تعليقا أو شرح نص أو قراءة أو تحليلا أو ببساطة أيضا نقدا (وهذا التعداد لا يدل على استحالة التمييز أو حتى التعارض بين بعض هذه الألفاظ) "[26] ، هو فهم النص في ضوء علاقته بالعناصر الخارجية ، أو هو إسقاط لعناصر خارجية على النص ، سواء كانت هذه العناصر تاريخية أو اجتماعية أو أخلاقية أو غير ذلك . فهو يسعى إلى تحديد معنى النص وفقا للموضوع أي النص في ذاته أو وفقا للعوامل والأحداث الخارجية التاريخية والنفسية أو غير ذلك ، بعيدا عن الذات القارئة وهو الأمر الذي جعل بعض النقاد يرون أن هذه الوظيفة أقرب إلى الدراسة الأدبية منها إلى النقد الأدبي الذي هو حوار بين الذات (القارئة) والموضوع (النص المقروء) بعيدا عن هذه العوامل الخارجية . لذلك رفضت بعض المدارس النقدية هذه الوظيفة لكونها تسهم في توجيه القارئ نحو دلالة معينة ومحددة، وهو ما يتناقض مع المفهوم المعاصر للأدب الذي يرى أن معنى النص لا يمكن الوصول إليه لأن العمل

---

[24] – د . محمد مندور : الأدب وفنونه .ص.139.

[25] – د . محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون . دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة . ص.187.

[26] – تودوروف : الشعرية . ص . 20 .

الأدبي يتسم بالغموض والإيحاء والتشويش ، مما يجعل دلالته تختلف باختلاف المستويات المعرفية للقراء وباختلاف الأزمنة والأمكنة . فالنص الإبداعي ليس له - كما هو شائع- معنيان (عميق وسطحي) ، وإنما له معنى واحد تتولد عنه من خلال التقاء ذات القارئ بمكونات الموضوع (النص) دلالة معينة .

والتفسير في النقد الأدبي غالبا ما يستعين بالعوامل الخارجية المحيطة بالنص الأدبي ، وبجميع المعارف الإنسانية المعاصرة في فهم النص وتفسيره . وهو بذلك يختلف عن مبدأ " التحليل" في "المدرسة الموضوعية " التي ترى أن الناقد ينبغي أن يعتمد النص وحده كشيء موضوع مستقل عن جميع العوامل المحيطة به .

إن التفسير في النقد الأدبي يعد في الحقيقة " وسيلة أو مرحلة لتقييم العمل الأدبي ثم لتوجيه الأديب نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر جمالا وتأثيرا "[27]. فالتقييم أو التقويم هي الوظيفة الثانية للنقد الأدبي والتي يقول عنه الناقد محمد مصايف : " إن التقويم هو الذي يشكل المهمة الأساسية للنقد ، ويضفي على دور الناقد المشروعية والنجاعة "[28] لكون هذه الوظيفة " تتمثل في تقويم العمل الأدبي باعتباره موقفا وفنا في آن واحد . وهنا تسنح الفرصة للناقد الواعي لأن يقارن بين موقفه من الحياة، وموقف الأديب منها ، ويقوّم العمل الأدبي في إطار المذهب الأدبي الذي ينتمي إليه."[29] لذلك تثير هذه الوظيفة جدلا واسعا لدى النقاد والأدباء ، فقد انقسموا إلى فئتين : الفئة الأولى ترى أن "مهمة الناقد تقف عند حد الدراسة والتفسير ، ولا تشمل بحال من الأحوال صلاحية تقويم الأثر والحكم عليه "[30]. وفئة ثانية " توسع من مهمة الناقد فتمنحه صلاحية الحكم والتقويم ، وترى أن هذه المرحلة من مهمة الناقد لا تقل أهمية عن المرحلتين الأوليين ، وهما مرحلة الدراسة والتفسير "[31]. والإشكالية تبرز من خلال الاختلاف " في الأهمية التي يجب أن يوليها الناقد لكل من المضمون والشكل في العمل الأدبي ، وذلك لأنه وإن

---

27 - م . س . ص. 185 .

28 - د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب . ص . 26 .

29 - م . ن . ص . 29 .

30 - م . س . ص . 14.

31 - م . ن . ص . ن .

يكن المضمون والشكل يكونان في العمل الأدبي وحدة متماسكة وينعكس كل منهما على الآخر ويؤثر فيه ويحدده أحيانا كثيرة ، إلا أن العملية النقدية تفصل بينهما ، كضرورة من ضرورات التحليل والإيضاح ، دون إهمال طبعا لما سبق أن قررناه من أن مضمون العمل الأدبي وهدفه يوجه الأديب نحو الصورة الفنية القادرة على إبرازه وتجسيده ، بل واختيار المبادئ الفنية الأكثر مواتاة لرسم تلك الصورة "[32]. والواضح أن الفئة الأولى تحصر مهمة النقد في استخراج القواعد والأصول دون مراعاة أو اهتمام بالظروف والواقع اللذين يفرضان على الأديب النضال من أجل قيادة المجتمع نحو الرخاء والعدالة. وهو ما يذهب إليه أنصار " الفن للفن " والشكليون بصفة عامة ، حيث يرون في مناقشة الناقد للكاتب فيما يهدف إليه في مضمون شعره أو أدبه تعدّ على حريته ، ولذلك يجعلون مهمة الناقد تنحصر في الجانب الشكلي فقط . بينما تتجه الفئة الثانية من النقاد إلى التركيز على المرحلتين الأخيرتين ، ومن ثم تؤكد على وظيفة تقييم العمل الأدبي في جميع مستوياته المختلفة من فكرية وفنية . وهو ما يراه النقاد الواقعيون بمختلف اتجاهاتهم الذين يذهبون إلى القول بأن " من واجب الناقد أن يتبين ما يريد الكاتب أن يقوله أو يوحي به للبشر أو يثيره فيهم من انفعال ، ثم ينظر بعد ذلك – في المرتبة الثانية– في كيف قال أو أوحى أو أثر ، وفي مدى نجاح الأصول الفنية التي اختارها واستخدمها لتحقيق هدفه ، وإن كانوا لا ينكرون قيمة الجمال في الصورة الكلية للعمل الأدبي وفي صور التعبير الجزئية لا باعتبار أن الجمال غاية في ذاته فحسب ، بل وباعتباره وسيلة فنية ناجحة في تحقيق الهدف الإنساني وفتح العقول والقلوب والنفوس"[33]. فالأديب عند النقاد الواقعيين ينبغي أن يجعل من أدبه وسيلة لتطوير المجتمع والحياة البشرية نحو هدف أكثر تقدما وإسعادا للبشر . لذلك نجدهم يركزون في نقدهم على عنصر التقييم ، ويرون " أن محاسبة الكاتب كفنان من البديهيات التي لا تحتاج إلى جدال " [34] . و" أن الحكم النقدي ضروري لأن النقد إبراز لقيمة العمل الأدبي، وهو نتيجة تأتي في آخر العملية النقدية وليس مبدأ يقوم على نفسه كحكم مستقل ، وإنما يعتمد على وسائل محددة تعرف بالتحليل والمقارنة والتفسير . والناقد الذي يلغي

---

32 – د. محمد مندور : الأدب وفنونه . ص. 144 .

33 – م . ن . ص . 146.

34 – مخلوف عامر : تجارب قصيرة وقضايا كبيرة . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . 1984 . ص . 88 .

الحكم أو بمعنى آخر لا يتخذ لنفسه موقفا هو يلغي وجوده حتما كناقد "[35] . ذلك أن الناقد في مفهوم الاتجاه الواقعي هو صاحب رؤية فكرية ينطلق منها في قراءته للعمل الأدبي ، ويسعى إلى تحقيقها في الواقع . وهو ما يعني أن " الناقد في حواره مع النص له موقف تحدده طريقة تصوره لهذا الكون وارتباطاته وطريقة تفاعله مع الحياة والأحداث "[36] .

والتقييم يعد من أصعب مهام النقد لأنه يعني إصدار الحكم على العمل الأدبي وهو ما يتطلب من الناقد ثقافة واسعة وإلماما كبيرا بكل ما يؤهله كي يكون حكمه سديدا وموضوعيا . لاسيما وأن إصدار الأحكام التقييمية تعني أن الناقد يعتقد أو يتوهم أنه يملك الحقيقة المطلقة التي لا تقبل الجدل والنقاش ، وهذا يتناقض مع المفهوم الحقيقي للإبداع الذي أساسه التجاوز ، ومن ثم لا يمكن الحكم عليه أو تقييمه انطلاقا من مقارنته بأعمال أخرى سابقة عليه .

إن التقييم عند الناقد محمد مصايف هو بمثابة حاجز يقف أمام الأعمال التي تعيق انطلاق الشعب نحو مستقبله وحريته وكرامته ، فيتولى الناقد كشف ضحالة هذه الأعمال المنحرفة التي تعادي الإنسان وتدفعه نحو التسليم بالواقع والاستسلام له ، أو جره بعيدا عن أهدافه الإنسانية . لذلك يرى في " مرحلة التقويم والحكم شيئا ضروريا ومفيدا جدا للأديب والنهضة الوطنية معا . فعمل الناقد في هذه المرحلة ، إن كان هذا الناقد ملتزما بخط أيديولوجي اجتماعي تقدمي ، هو الذي يبين ضعف الآثار الأدبية في إحدى الناحيتين السابقتين ، أو فيهما معا ، ولولا حرص النقاد الواعين الهادفين على أن يحافظ الأدب على عنصري الفن والواقعية لظهر في ميدان الأدب اتجاهات لم تعد لها صلاحية في العصر الحاضر . الناقد هو الذي يبين بجديته وموضوعيته كيف يكون الأدب الوطني الإنساني الخالد ، وكيف أن أي أدب مهما لفت إليه الأنظار، وأثار الأعصاب في وقت من الأوقات ، لا يمكنه أن يخلد إلا إذا توفر له شرطان أساسيان ، وهما الفن والتعبير عن المجتمع الذي ينتج فيه ، ويوجه إليه ."[37] وهكذا نجد النقاد الواقعيين

---

35 – إبراهيم رماني : أوراق في النقد الأدبي . دار الشهاب ، باتنة . الجزائر . ط 1985/1 . ص 24 .

36 – م . ن . ص . 92 .

37 – د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب . ص . 15 .

يحرصون الحرص كله على هذا العنصر ويعدونه من وظائف النقد الرئيسية . حيث يرى محمد مفيد الشوباشي في حديثه عن مهمة النقد بأن " لهذه المهمة وجهين ، أولهما : إظهار ما في بعض الأعمال الأدبية من أخطاء والتواءات ونتائج ضارة . وثانيهما : إظهار ما في بعضها الآخر من مزايا واتجاهات سليمة واستهداف لمصلحة المجتمع ومحاولة لإحقاق حقه ، وعلى ذلك يكون غرض تلك المهمة إقالة عثرات الكتاب وتقويم أخطائهم وتبصيرهم بمواضع أقدامهم ومغبة أعمالهم وإرشادهم إلى الطريق القويم وتوجيههم إلى الغايات السليمة . فالناقد إذ يكتشف عيوب الكاتب وحسناته يحاول تبصيره بأخطائه وإيقاظ ضميره وإشعاره بما يقع حوله من أحداث تستثير الغضب للحق وتنبيهه إلى واجبه حيال المظالم التي تقع حوله . والكاتب يتأثر بمثل هذا النقد الشريف المرشد على قدر أصالة إحساسه واستجابته إلى دعوة الحق الموجهة إليه "[38]. ذلك أن رسالة الناقد هي خلق القارئ الواعي بتوجيهه نحو الأعمال التي توفر له المتعة الجمالية والفكرية وتدفعه نحو العمل على تحسين واقعه الاجتماعي ، والمساهمة في تطوير مجتمعه ثقافيا واقتصاديا واجتماعيا وسياسيا . ومن ثم فإن التقييم يحمل في طياته وبصورة غير مباشرة عنصرا آخر هو التوجيه الذي يمثل عند بعض النقاد الوظيفة الثالثة ، وهذه الوظيفة ترتبط بالاتجاهات التي ترى بأن الأديب يحمل رسالة ينبغي أن يجسدها في عمله الأدبي ويعمل على تحقيقها في الواقع ، وهي في ذلك تركز على المضمون في الدرجة الأولى وتهمل الخصائص الفنية التي هي أساس الأدب . ولا شك أن هذه الوظيفة تكمل عملية التقييم والحكم ، وهي تتخذ من القيم العامة السائدة الفكرية أو الفنية غطاء لممارسة فعل التوجيه باختلاف توجهاته السياسية أو الأخلاقية أو الدينية أو ما إلى ذلك ، ومن ثم فهي تنفي كل فعل قائم على الحرية الذاتية . وهذه الطريقة الوعظية أو الأستاذية أو الأبوية تمثل عنصر إعاقة للفن وللفنان . لذلك يرفضها بعض النقاد حيث يرى الدكتور شكري محمد عياد أنه لا يمكن " أن يصبح الناقد موجها أو معلما يقول للمبدعين اتجهوا هذا الاتجاه ، وعليكم أن تكتبوا فيه .. هذا شيء لم يخطر

38 . محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية . الهيئة العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة . 1970 . ص . 188 .

في بالي على الإطلاق ، لأني لا أتصور أن هذا من وظيفة النقد "[39]. وهو ما يراه أيضا عبد الكريم بن ثابت الذي يقول : " إنني اعتقد أن قلة الفنانين في أية أمة ناتج عن كثرة الذين يعتبرون أنفسهم نصحاء ورقباء ، هؤلاء الذين يقولون للفنان هذا حرام ، وهذا قبيح ، وهذا عيب ، وهذا مخالف للتقاليد ، وهذا يثير عليك المجتمع ، وهذا يكثر الحديث عنك والأقاويل فيك "[40] فهذه السلطة التوجيهية تتجلى في تجاوز عملية القراءة والفهم إلى إصدار الحكم المستمد من النموذج الذي يرون أنه يمثل الاختيار الوحيد والفريد في عملية الإبداع . وغالبا ما يكشف عنصر التوجيه طبيعة العلاقة بين السياسي والأدبي . لذلك كانت هذه الوظيفة كسابقتها من حيث اختلاف نظرة النقاد والأدباء إليها ، ففي الوقت الذي نجد فيه قسما من الأدباء يرفض التوجيه ويرى فيه اعتداء على حريته ، ويذهب إلى التمييز بين الحكم الذي يأتي بعد اكتمال العمل الأدبي والتوجيه الذي غالبا ما يسبق عملية الإبداع ليضع الحدود في طريق الإنجاز ، نجد قسما آخر يمثله النقاد الواقعيون الذين يؤمنون بالحرية الفردية ، ولكنهم يرون أنه " مع التسليم بأهمية الحرية وضرورتها لتفتق الذهن وانطلاق المواهب ، فإن الحرية لا يمكن أن تصل إلى حد الاضطراب والفوضى أو الاستهتار والعبث ، بل إن لكل مجتمع وسائل حياته وفلسفته الخاصة وحاجات أفراد هذا المجتمع ، وإن لها ضغطا ونداء لا بد أن يستجيب له الأديب الصادق الإدراك والحس بطريق شعوري ولا شعوري معا "[41]. ومن ثم فإن الناقد لا يتوجه إلى هؤلاء المدركين لحقيقة واقعهم والمتفاعلين معه ، وإنما يحاول " تنبيه الأدباء الذين لا يدركون حقائق واقعهم ولا يستجيبون لها لعزلتهم أو انحرافهم أو عدم وعيهم الكافي بما يطلبه منهم مجتمعهم من قيم إنسانية وجمالية ، قد تكون صدى لهذا المجتمع، كما قد تكون قيادة يستجيب لها لاستكمال دواعيها في نفوس أفراده ، بل وضرورتها "[42]. وهو يفعل ذلك في غير تعسف ولا إملاء ولكن انطلاقا من إيمانه بدوره في المجتمع، ومن مهمته البحث عن القوانين الأساسية للتعبير الأدبي عن حياة الناس وواقعهم وفق

---

39 – د. شكري محمد عياد : (مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر) . مجلة " فصول " م1/ . ع.3 /أبريل 1981.ص. 243 .

40 – عبد الكريم بثابت : حديث مصباح . سلسلة كتاب البعث . تونس . 1957 .ص . 61 .

41 – د . محمد مندور : الأدب وفنونه . ص . 150 .

42 – م . س . ص . ن .

أيديولوجية محددة . وبالتالي فهو يعرف مسبقا كما يقول محمد مفيد الشوباشي : " إن النقد السليم لا يحاول قط التسلط على إرادة الكاتب وضميره ولا يرسم له القواعد ويشرع القوانين فارضا عليه الخضوع لأحكامها والسير بين ضفتي بنودها ، ولا يقدم النماذج الجاهزة مطالبا باحتذائها . فمثل هذا النقد يصادر حرية الكتاب ويقتل مواهبهم ويحيل نتاجهم إلى نسخ مكررة لأصول مفروضة عليهم، فيتحول الأدب بذلك من إبداع فني إلى كتابة مصطنعة لا تعنى إلا بترديد آراء النقاد ووجهات نظرهم"[43]، وإنما يعمل في إطار مهمته على كشف النقائص الموجودة في أعمالهم الإبداعية رغبة منه في توجيههم نحو قيم العصر ومطالب الشعب ، وهو مؤمن مسبقا بأن الأديب الحقيقي هو ليس في حاجة إلى مثل هذا التوجيه لأن إحساسه الصادق قادر على دفعه نحو التفاعل بمقتضيات العصر وحاجات البشر . ومن ثم فإن توجيهه سيكون في الدرجة الأولى إلى المبتدئين وأشباه الأدباء الذين لا يقدرون على مجابهة واقعهم لعجز رؤيتهم أو ثقافتهم أو لانتمائهم الطبقي ، وبالتالي يقومون بتحريض القارئ على إهمال واقعه المرير والهروب من مشاكله وقضاياه بالتحليق في عالم الوهم والأحلام، أو العيش على الأمجاد وما تركه الأجداد . لذلك فإن الناقد الواقعي يهدف إلى ربط الأديب بواقعه ، وتوثيق صلة قارئه بالحقيقة الواقعية من خلال تبصيره بمشكلاته التي هي جزء لا يتجزأ عن المشكلات العامة التي تعود في حقيقتها إلى ظروف وأوضاع اجتماعية معينة . وبالتالي فهو على دراية كاملة بالأدباء الكبار أصحاب العبقرية والتجربة الإنسانية الذين يستشهد بهم على ما يقوله وما يدعو إليه . فهم الذين يبثون القوة والصلابة في النفوس ويساعدون النقاد في مهامهم الفكرية والفنية ، وبخاصة في تطهير الواقع من الزيف المحيط به ، والعمل على تجاوز سطحه الظاهر إلى الغوص في أعماقه ، والتنقيب عن أسبابه ونتائجه .

والتوجيه في النقد الأدبي لا يقتصر على الكاتب وإنما يتعداه ليشمل كل قراء هذه الأعمال الأدبية ، باعتبارهم أساس التغير والتطور . لذلك فإن الناقد الواقعي مطالب بصنع جسور بين المجتمع والفنون الأدبية ، والعمل على ترقية وعي الإنسان بواقعه ، وتثقيفه من خلال توجيهه في اختيار ما يقرأ ، ومن ثم تقييم الأثر الأدبي ضمن مرآة مجتمعه ووضعه في موضعه من حياة الناس الذين يقرأونه . وكما يبدو من هذا التحديد

---

43 – محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه . ص . 187 .

لدور الناقد فإن رسالته " لا تتمثل في هذه الشروح والتلخيصات والتحليلات والتبريرات .. وأن رسالة الناقد لا تقل أهمية بحال من الأحوال عن رسالة الأديب . فالناقد إن كان مزودا بأسلحة الفن وكان هادفا وموضوعيا في كتاباته ، يضيف إلى أبعاد الأثر الأدبي أبعادا جديدة توسع من مفهومنا للحياة والمجتمع الذي نعيش فيه ، وتعمل على إثراء هذا الأثر إثراء يرفع من مستواه ، ويجعله من بين الآثار الوطنية والإنسانية الخالدة "[44] .

وتبقى الإشارة إلى أن هذه الوظائف أو المراحل الثلاث (التفسير والتقويم والتوجيه)هي مراحل متداخلة في إجراء واحد ولا يمكن تحقيقها دون وجود نظرية فكرية وفنية يستند إليها الناقد حتى " ولو كانت موجودة بشكل غير واع ، لأنه يحتاج إلى مفاهيم وصفية أو ببساطة إلى مصطلحات من أجل التمكن من الإحالة على العمل المدروس ، والحال أن تحديد المفاهيم يشكل نظرية "[45] . هذه الأخيرة تدخل في حوار مع النص الأدبي لتمارس عليه اسقاطاتها ، وقد تصحح بعضا من مكوناته وتوجهاته ، مثلما يقوم العمل الأدبي أيضا بإدخال إصلاحات على النظرية نفسها وتصحيح نقائصها .

إن النقد الأدبي في نظر صبري حافظ " ليس عملا متخصصا ، بل هو حديث للناس جميعا ، عن الناس جميعا خلال عمل أدبي لواحد منهم ، هو تعميق لإحساسهم به وتوكيد لمعانيه ، وكشف لقيمه المخبوءة ، وبلورة ، ونشر لبشاراته ، وهو أولا وأخيرا اختبار له خلال الناس وخلال الحياة . وهو نقد للأدب ونقد للحياة والناس كذلك "[46]. والحياة في نظر النقد الواقعي هي الظرف الزماني والمكاني الذي ينشأ فيه الأدب والنقد ، وهي تختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة . والنقد الواقعي يرتبط بهذه الحياة ويتعلق بها ، وبالتالي فإن الناقد يخضع تقويمه للعمل الأدبي إلى عناصر الحياة ولرؤيته الفلسفية المستمدة من الصراع الحضاري . ذلك لأنه يرى بأن العمل الأدبي انعكاس لواقع معين ، له ظروفه الخاصة المرتبطة بمجتمع وبعصر معين ، وأن هذا العمل يسعى إلى تغيير الواقع وتطويره وفق حاجات المجتمع والطبقة الشعبية خاصة . ومن ثم فإن مسؤولية

---

44 - د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب . ص . 10 .

45 - تودوروف : الشعرية . ص . 11 .

46 - صبري حافظ : (وضع الفنون الأدبية الراهن ومشكلاتها) . مجلة "المجلة " ع.103 .يوليو 1965 . ص . 95 .

الناقد كبيرة وصعبة تتطلب توفر شروط أساسية كي يؤدي دوره على أكمل وجه ، وهي حسب ما يذهب إليه الدكتور محمد مصايف : " أن يتحلى بالاتزان ، والموضوعية ، والإخلاص في رسالته . وعليه أن يكون محدد الغاية، وأن يكون ملتزما التزاما واعيا "[47]. إلى جانب ذلك أن تكون له " ثقافة عامة واسعة "، و" أن يعمل في إطار منهج محدد " . ومتى توفرت له هذه الشروط أمكن له أن يعطي لنقده الدور الكبير في توجيه الحركة الأدبية والتأثير فيها .

ويميل أغلب النقاد إلى تسمية هذا النوع من النقد الذي يرتبط بالوظائف الثلاث(التفسير التقييم التوجيه) بالنقد الواقعي لارتباطه بالواقع التاريخي لمجتمع معين، وبخصوصيات الأدب التي تختلف من بيئة إلى أخرى باختلاف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية . ذلك أن هذا النقد يستند في دراسته للعمل الأدبي إلى الأوضاع التاريخية التي أنتجته وإلى العناصر الموضوعية في البيئة المتميزة بالصراع . فهو ينظر إلى الأدب من حيث كونه تعبيرا عن واقع اجتماعي معين وعن رؤية فكرية محددة للواقع والعالم . ويسعى إلى تجاوز أيديولوجية عصره من خلال إدراكه للعلاقات التي تحكمه . وهو إذ يسعى للكشف عن صراع البشر لتحرير أنفسهم يرى في فهم الأيديولوجيات أهمية كبيرة في تعميق الرؤية وإدراك حقيقة الواقع . لذلك نجده كثيرا ما يؤكد على دور الأديب والناقد في الحياة ، ويرى أن النقد ليس متابعة للعمل الأدبي أو تعليقا عليه ، وإنما هو حوار خلاق بين الناقد والعمل الأدبي باعتبار الناقد لديه رؤية فكرية وفلسفية وحضارية يلتزم بها ويعمل على تحقيقها في الواقعين الفني والاجتماعي. ومن ثم فإن الناقد الواقعي لم يعد يحصر مهمة النقد في مسايرته للأعمال الأدبية بالشرح والتقويم ، بل أصبح ينظر إليه من حيث كونه وجها من وجوه الفلسفة الفنية والفكرية التي تسعى إلى تقديم رؤية متكاملة للحياة بجوانبها المختلفة . يقول الدكتور غالي شكري : " لسنا... مع [illegible] الذي يقصر النقد أو ازدهاره على مواكبة الأدب المعاصر، فإذا غاب هذا الأدب - [illegible] مستحيل - لا تعود هناك وظيفة للنقد سوى التعليق . فضلا عن أن [illegible] النقد ينطوي على تصور سلبي هو أن النقد مجرد رد فعل شبيه بالتعليق [illegible] وليس عملا مستقلا . فإنه يكاد يبرئ ساحة النقد من

---

[47] [illegible] مصايف ، دراسات في [illegible]

الاتهام ؛ ذلك أن هناك عشرات القضايا والمشكلات والأسئلة التي تنتظر النقد ، إذا نام الأدب ، أولها لماذا كانت هذه الظاهرة بالذات ، ظاهرة الجزر أو الانكسار أو التدهور ؟ وهل هي ظاهرة صحيحة أم مزيفة ؟ "[48].

إن وظيفة النقد الأدبي في نظر النقاد الواقعيين لا تقتصر على متابعة الأعمال الأدبية وحدها، وإنما تمتد لتشمل كل ما له صلة بالحياة الفكرية والأدبية . وإن كانت الوظيفة الأولى تبقى هي الأساسية رغم الوظيفتين المضافتين إليها ، وهما: " اكتشاف القوانين الخاصة لمسارنا الأدبي ، أي تأصيل المصطلح وتحديد القيمة الداخلية المطلقة لأعمالنا الأدبية ، وكذلك اكتشاف التأثيرات الوافدة ، أي تحديد القيمة الخارجية النسبية لهذه الأعمال "[49]. والواقع أن مهمة اكتشاف القوانين النظرية التي تحكم العمل الإبداعي هي من اختصاص النقد التنظيري الذي يمثل الشق الثاني في العملية النقدية . وعلى الرغم من أن الغرض من دراسة النقد حسب ما يذهب إليه النقاد هو معرفة المقاييس والقواعد التي تساعدنا في تقييم العمل الأدبي والحكم عليه بالجودة أو الرداءة ، إلا أن المتمعن في العمل الأدبي يكتشف أن إلمامنا بتلك المقاييس والقواعد هو من أجل معرفة حقيقة الإبداع الذي أساسه تجاوز ما هو موجود ، ومن ثم تكون مهمة النقد البحث عما ينفرد ويتميز به ذلك العمل الأدبي عن الأعمال السابقة ، وليس الحكم بمدى مطابقته لها. فالفكر النقدي كما يذهب إبراهيم رماني " هو التساؤل ، البحث ، الإبداع . هو الفكر الذي يحيا في حركة إلغاء دائمة للجمود، ويعيش في صوت الجدة التي تتجاوز باستمرار صوت القديم . هو الذاكرة في حالة اختراق متجددة لتخوم الحاضر ، وطموح متقدم إلى الحلم الآتي .."[50] .

فالناقد مطالب باستخراج القواعد الفكرية والجمالية التي تحدد مسار أدبنا وتحكم علاقاته بالواقع والحياة ، و بالتالي القيام بخلق نظرية عربية في النقد الأدبي تستطيع أن تزاحم النظريات الأخرى ، و تسهم في تطوير نظرية الأدب و نظرية النقد محليا و عالميا . غير أن ذلك لا يمكن تحقيقه بعيدا عن الإنجازات الفلسفية وما تشمله

---

48 – د. غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، ص . 13 .

49 – م . ن . ص . 15 .

50 – إبراهيم رماني : أسئلة الكتابة النقدية ، ص . 21 .

من قيم معرفية . فالإبداع في المجال النقدي مرتبط بالإبداع في المجال الفكري و الفلسفي . وهو ما يذهب إليه أغلب النقاد ، حيث يرى الدكتور غالي شكري في حديثه عن علاقة الفلسفة بالنقد أن الإبداع المقصود في الميدان الفلسفي لا يراد به إبداع " نظرية جديدة في الفلسفة بل الإضافة الجديدة إلى أية فلسفة قائمة في العالم بتطبيقها الخلاق على الواقع الوطني والقومي . إن هذه الإضافة ، لو وجدت ، سوف تتضمن بالضرورة رؤى جديدة لعلم الجمال وفلسفة الفن . ومن ثم يتهيأ المدخل الصحيح إلى نظرية الأدب ونظرية النقد "[51]. وقد يبدو الأمر صعبا بالنسبة لواقعنا الذي يعاني من التخلف العلمي والفكري ، حيث ما يزال كثير من النقاد والمفكرين العرب يعيشون في طور المحاكاة والتقليد سواء لأدبنا العربي القديم ولفكره أو لآداب الأمم الأخرى ومذاهبها بعيدا عن التفاعل مع حياتهم وواقعهم المعاصر . ورغم ذلك فإن الأمل يبقى كبيرا في بروز مثل هذه الدراسات الفكرية أو النقدية التي تنطلق من واقعنا وقضايانا وتعمل من أجل تجاوز إقليميتنا الضيقة . ولعل ما قدمه النقاد الواقعيون بمختلف اتجاهاتهم في هذا المجال يعد من ضمن تلك الطموحات التي نأمل أن تتسع وتثرى أكثر ، خاصة وأن قيمة أي عمل أدبي تحدده خلفيته الفلسفية التي يصدر عنها . فكبار الأدباء – في مختلف أصقاع العالم – دائما يصدرون في مؤلفاتهم الأدبية والنقدية عن مذهب في الوجود ونظرة عامة شاملة في المجتمع والحياة . وبما أن هدفنا ليس الحديث عن علاقة الأدب بالفلسفة ، أو عن طبيعة اللقاء والتفاعل فيما بينهما ، وإنما لإبراز دور النظرية في المجال النقدي ، فإننا نكتفي بالإشارة إلى أن أية نظرية نقدية لا بد أن تكون لها دعامة فلسفية تسندها . وكل عمل نقدي يمثل – في حقيقته – جزءا من موقف نظري شامل للناقد .

إن الدراسات النقدية النظرية عندنا لا تزال محدودة ولا تعكس طموحات نقادنا في بناء نظرية عربية أصيلة تعبر عن واقعنا وتحمل رؤية حضارية للحياة وللوجود . فأغلب نقادنا يميلون إلى النقد التطبيقي رغم إيمانهم بأهمية النقد النظري والنقد المقارن La Critique Comparée ودورهما في تطور الفكر الأدبي من حيث خلق المعايير الأدبية التي تساعد القارئ على التذوق وفرز الأعمال الجيدة من الرديئة. وبالتالي

51 – م . ن . ص . 16 .

المساهمة في دفع الحركة الفكرية والأدبية نحو الأفضل والأجدى والأنفع ، وذلك من خلال تأصيل الفكر النقدي وإقامة الحوار مع الثقافة الإنسانية والتيارات الفكرية والأدبية الأخرى ، من أجل فتح آفاق جديدة تسهم في تطور الإبداع الأدبي والنقدي . ويأخذ بذلك النقد استقلاله عن الأدب بحيث يمكن له أن يتقدم عنه ويؤثر فيه ، كما يؤثر في النقد التطبيقي Critique Pratique الذي غالبا ما يصدر عن نظرية نقدية وفترية يلتزم بها الناقد ، بحيث " إذا كان في مقدور الأديب أن يزاوج ويعدد في المذاهب ضمن إطار الواقعية ، فإن الناقد يظل أكثر من الجميع التزاما بمبادئ النظرية الواقعية " [52] ، لأنها في نظره تمثل " ميزان القيم الأدبية والفنية ". فالنقد الأدبي إن كان في البلاد المتحضرة كما يقول محمد مفيد الشوباشي : " يسدى للأدباء من كتاب وقراء جميل التبصير والتوجيه والإرشاد ، ويعين بذلك على سرعة ازدهار الإنتاج الأدبي .فإن حاجتنا إليه أشد في هذه الأيام التي اندفع فيها إلى الكتابة كل من ظن في نفسه القدرة على الإمساك بالقلم وتكدست سوق الأدب بأنواع الكتب المتفاوتة القيمة المتأرجحة بين الجانب السليم المجدي والجانب السقيم الضار ، لذلك صارت مسؤولية النقاد أثقل عبئا وأخطر أثرا " [53]. حيث لم تعد مهمتهم تنحصر في التفسير والبحث عن المعايير أو المقاييس التي يستندون إليها في فهم النص الأدبي ، وإنما أصبحت مهمتهم تتطلب تقويم النص الأدبي على أساس ملاءمته للمستوى الحضاري الذي بلغه مجتمعهم من ناحية ، ومدى تعبيره عن حاجات هذا المجتمع وطموحاته من ناحية أخرى .لذلك يرى رئيف خوري أن دور النقد " يبقى ناقصا ما لم يعن بالكشف عن ثلاث نواحٍ خطيرة :

1- ماهية المضمون الفكري الذي يشتمل عليه الأدب أو ماهية الفلسفة التي يصدر عنها الأديب في الحياة والموقف الذي يتخذه من الوجود والمصير الإنساني .

2-بأي أحوال تاريخية ونظام اجتماعي اتصل هذا المضمون الفكري وعن ذهنية أي طبقة تعبر هذه الفلسفة في الحياة أو النظرة إلى الوجود.

---

[52] - حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ،منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1978 ، ص 271

[53] - [illegible] ... الشوباشي : الأدب ومذاهبه ،ص 181.

3-ما الذي نستطيع نحن في واقعنا ومنشودنا أن نستصفي من هذا الأدب ليكون لنا غذاء روح وتوجيها في الفكر والعمل .

وبكلمة أخرى كل نقد أدبي يبقى ناقصا إذا اقتصر عدا استاطيق العبارة ، على التاريخ والتحقيق التاريخي والتحليل النفسي ، فهذا كله يفسر الأدب ، هذا كله يمثل الأدب أثرا ولا يمثله مؤثرا ويصوره فعلا ولا يصوره فاعلا ، ولذلك وجب نقد المضمون الفكري الذي يشمل عليه الأدب نقدا فلسفيا عقائديا لا على ضوء البيئة التي اكتنفت نشأته فقط بل على ضوء البيئة الحاضرة في واقعها ومنشودها كما قلنا "[54]. فالناقد رئيف خوري كما هو واضح يركز على الجانب الأيديولوجي في العمل الأدبي ويرى أن ما من أدب إلا وهو مشتمل على مضمون فكري ، وبالتالي فإن دور الناقد يتمثل في الكشف عن هذا المضمون الفكري وعلاقته بالمصير الإنساني . فالناقد كما يذهب محمد مصايف " لا ينبغي أن يكون حياديا ، بل ينبغي أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع . ولا يجوز له أن يجامل في الحكم على الأعمال التي تشذ عن الخط العام ، وتخدم تطلعات غير مشروعة ، أو تحيي تقاليد أمست لا تتماشى ومطامح الجماهير الشعبية "[55] . ولكن ذلك لا يتم منفصلا عن الجانب الفني الذي هو أساس العمل الأدبي .فالالتزام عند محمد مصايف " ليس التزاما بقضايا اجتماعية أو سياسية فحسب ، بل هو التزام بهذه القضايا وبقضايا الفن الذي يدرسه . والالتزام الذي يفرق بين هذه القضايا التزام خاطئ مزيف لأنه يخدم أحد الجانبين على حساب الآخر "[56] .

وانطلاقا مما سبق فإن مهام النقد ودوره في الحركة الأدبية – حسب منظور النقاد الواقعيين– تدور ضمن النقاط الآتية :

1- تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها ، والكشف عن العوامل المؤثرة فيها ، وإدراك أغراضها القريبة والبعيدة .

2- تمييز العمل الأدبي الجيد عن العمل الرديء، والاهتمام بالبذرات الطيبة خاصة .

---

54 – رئيف خوري : الأدب المسؤول . دار الآداب ، بيروت . ط.1/1968 .ص .169.

55 – د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب . ص . 22 .

56 – م . ن . ص . 23 .

3- تقويم العمل الأدبي وتحديد مكانه في خط سير الأدب .

4- تحديد دور العمل الأدبي في المجتمع ومدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه .

5- الكشف عن القوانين الخاصة والعامة التي يتسم بها كل عمل إبداعي ، وعلاقة ذلك بالحركة الأدبية المعاصرة داخل الوطن وخارجه .

6 تأكيد القيم الحضارية والفكرية والفنية التي يجب على المبدع أن يحققها في عمله الإبداعي .

7- القيام بتعميق الوعي الأيديولوجي والفني لدى كل من الكاتب والقارئ ، وتنمية مشاعرهما وإحساسهما الجمالي بقضايا واقعهما ومجتمعهما .

8- العمل على التأثير في الحركة الإبداعية ككل ، وتوجيهها نحو التعبير على الطموح الإنساني والاتجاه الحضاري المتقدم الذي يهدف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية والقضاء على استغلال الإنسان لأخيه الإنسان .

ثانيا : النقد إبداع . يذهب الدكتور عبد الملك مرتاض في تعريفه للنقد إلى القول : " النقد في مدلوله العالي إبداع فني ثان ، وأي نقد لا يرقى إلى هذه المكانة فهو مجرد لغو ، ومحض باطل وفضول "[57] . وهذا الرأي سبق وأن أفصح عنه ميخائيل نعيمة مع بداية العقد الثالث من القرن العشرين استجابة للرؤية التأثرية الانطباعية المعتمدة على الذوق ، حيث قال : " إن فضل الناقد لا ينحصر في التمحيص والتثمين والترتيب . فهو مبدع ومرشد مثلما هو ممحص ومثمن ومرتب "[58] . وعارضه آنذاك عباس محمود العقاد ومحمد مندور . وإن كان الدكتور عبد الملك مرتاض يهدف من وراء هذا التعريف إلى الابتعاد عن المفاهيم السابقة والاتجاه بالنقد نحو المفاهيم التي تحتكم " إلى النص وحده دون اللجوء إلى عوامل خارجية بعيدة عنه كثيرا ما تدخلت فيه، تحت أشكال مختلفة ، فأفسدته إفسادا ؛ وإذا هي كالجرثومة الغريبة التي تصيب الجسم فياجع لها حتى تماط عنه "[59]. لذلك نجده يركز في نقده على وظيفة "التحليل" ، ويرى

---

[57] -د . عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . 1983. ص . 50.

[58] - ميخائيل نعيمة : الغربال . مؤسسة نوفل ، بيروت . ط.١١/١٩٧٩ . ص . ١٨ .

[59] - د. عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري " دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية " . دار الحداثة ، بيروت . ط.1/1986 .ص .245 .

أن " مفهوم التحليل ، كما يدل عليه لفظه، ينصرف إلى حل اللفظ عن اللفظ ، وتفكيك عناصر النسج الأسلوبي إلى أدنى عناصرها لإقامة بناء أدبي جديد قائم على إجراء محدد.."[60] . وانطلاقا من هذا الفهم لوظيفة " التحليل " رأى أن" المحلل مبدع ثان "[61] . لذلك يفضل استعمال مصطلح " الابتداع "[62] على " التحليل الأدبي " . وهو يذهب إلى التمييز بين النقد والقراءة " فالنقد مسؤولية وموقف ، فإن لم يكنهما فلا كان ! والقراءة حرية وتحرر، فإن لم تكنهما فلا كانت ! والنقد موقعة ولملمة ، وموضعة ومفهمة . والقراءة رمرمة وحوم ، ورصد وغوص.."[63]. والإبداع يتوفر في "القراءة " باعتبار القراءة – حسب منظور الدكتور عبد الملك مرتاض– تمثل أعلى مستويات " إعادة إنتاج المقروء .. فهي أكثر مظاهر التناص مشروعية . والقراءة المثمرة هي إذن ضرب من التناص المعطاء ، والقراءة التي لا توحي بالقراءة هي قراءة ميتة أو لاغية ، وإذن فالقراءة التي نريد إليها هي تلك التي تجعل المكتوب المقروء كتابة جديدة تقرأ: تنهض على أنقاض هذا المقروء "[64] . ولعل هذا ما جعل بعض النقاد يرون أن مفهوم " الإبداع" أو "الخلق" في النقد " يدل في العادة على أنه عملية نسخ صورة أخرى لا حاجة إليها، أو على أحسن الحالات ترجمة عمل فني إلى صورة أخرى – تكون عادة – أدنى قيمة "[65] . بل إن بعض النقاد يؤكد على " أن الإبداع في هذه الحالة لا يتأتى إلا بعد فهم وتفسير ، ولهذا السبب يبدو أن أي تسجيل للانطباعات النقدية ينبغي أن يصحبه تفسير للعمل الأدبي المراد نقده "[66] . خلافا لما يذهب إليه الدكتور عبد الملك مرتاض حيث يرى أن : " القراءة تحليل وتطبيق ، وتشرب وتذوق ، ولعل القراءة إبداع نشأ عن إبداع آخر. ولعل القراءة أن تكون أجمل من الإبداع نفسه ، بل يجب أن تكونه ، وإلا فلا كانت

---

60 – د. عبد الملك مرتاض : (القراءة وقراءة القراءة .خوض في إشكالية المفهوم)مجلة " علامات "مجلد 4الجزء 15 مارس 1995 . ص . 201 .

61 – د. عبد الملك مرتاض : شعرية القصيدة قصيدة القراءة .دار المنتخب العربي ، بيروت . 1994 .ص.16

62 – م . ن . ص . 19 .

63 – د . عبد الملك مرتاض :(القراءة وقراءة القراءة ..). ص . 215 .

64 – م . ن . ص. 209 .

65 – د . إبراهيم حمادة : مقالات في النقد الأدبي . دار المعارف بمصر ، القاهرة . 1982 . ص . 7 .

66 – مخلوف عامر : تجارب قصيرة وقضايا كبيرة . ص . 12 .

!.."[67]. ومن ثم راح الدكتور عبد الملك مرتاض إلى التفصيل في موضوع القراءة وما يتصل بها من مصطلحات نقدية كـ " قراءة القراءة " ، وما إلى ذلك ، محاولا الاستفادة من المفاهيم المعاصرة لنظرية القراءة وجمالية التلقي.

ووصف الناقد بالمبدع نجده – أيضا – عند الناقد محمد مصايف ، وإن كان بصورة أخرى حيث يفهم من قوله : " أن الناقد مبدع كباقي الأدباء "[68] الإتيان بالجديد . لكونه يشير في مكان آخر إلى أن " الإبداع شيء يقوم على عنصرين أساسيين ، أولهما العنصر الشخصي في الأديب ، وثانيهما الخبرة الفنية العامة التي يكتسبها الأديب بمعايشة محيطه وممارسة فنه "[69] ، يضاف إلى ذلك أيضا خاصية الغموض والإيحاء والارتباط بالمشاعر والأحاسيس ، وهو ما يعني اختلاف النقد عن الإبداع ، فالإبداع يمارس تأثيره المباشر على المشاعر بشكل أساسي عن طريق الأسلوب ، بينما يتوجه النقد بالدرجة الأولى إلى عقل القارئ ، لذلك نجده يتسم بالتقريرية والوضوح وبالنسبية لأنه يرتبط بناقد ونص معينين وبزمان ومكان محددين. فالنقد من هذا الجانب لا يعدو أن يكون وثيقة تاريخية ، لأنه يخلو من العوامل التي توفر له عنصر الاستمرارية ، خلافا للإبداع الذي يتسم بالخلود لأنه يحمل في ذاته " قيمة داخلية لها جاذبية لغوية أو نظامية مستقلة عن الأغراض الكبرى التي تتصل به"[70] .الأمر الذي يبعد النقد عن الإبداع ويقربه من العلمية . وهو ما يخالف تصور الناقد عبد الملك مرتاض الذي يقول : " لا يستطيع النقد الحق إلا أن يكون مكملا للإبداع الحق ، أي مجرد وجه من وجوهه ، يماشيه طورا ، ويجاوزه طورا آخر ، ولكن يظل دائرا في فلكه أبدا "[71] . وتركيز الناقد عبد الملك مرتاض على القراءة والإبداع في العملية النقدية أوقع بعض الدارسين في الخلط بين النقد والقراءة . ففي الوقت الذي يجرد فيه الدكتور عبد الملك مرتاض القراءة

---

[67] – د. عبد الملك مرتاض : قراءة القراءة .. ص . 215 .

[68] – د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب . ص . 26 .

[69] – م . ن . ص . 14 .

[70] – جماعة من الأساتذة : حاضر النقد الأدبي . ترجمة : د . محمود الربيعي . دار المعارف بمصر ، القاهرة ط.1977/2. ص . 37 .

[71] – د . عبد الملك مرتاض : أ . ي .دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . ص . 15 .

من المنطلقات الأيديولوجية والتقييم والحكم والتوجيه ، لأنها في نظره لا تليق بوظيفة القراءة الإبداعية ، فإن النقد عنده مسؤولية تجاه القارئ والإبداع والمبدع ، ومن ثم لا يخلو من " إصدار حكم ما على عمل أدبي "[72] . وهو ما نجده واضحا في كثير من تطبيقاته التي أدت ببعض الدارسين إلى الحكم عليه بالتناقض[73] ، لأنه من جهة يعبر عن رفضه للممارسات النقدية التي لا تتوانى في إصدار الأحكام والتوصيات ، ويسخر منها لأنها تصدر أحكاما قضائية صارمة ، " ينضاف إلى ذلك كله ما ينتظر من إصدار حكم القيمة على الإبداع ، وتصنيفه في قاموس الجودة أو الرداءة ، وهو سلوك مشين يأباه الذوق الأدبي الحق الذي يجب أن يأبى قبول هذه الأحكام القضائية التي قلما تكون موضوعية ، بحكم انطلاقها من التسلح بأيديولوجية هي أساس معيار رفضها "[74] ، ومن جهة أخرى نجده يمارس الفعل نفسه في كثير من دراساته فيصدر الأحكام النقدية التقييمية كما هو الحال في هذا النص " فكأن هذه الشخصية مقحمة في النص إقحاما . ولم يكن لها وظيفة سردية تذكر ؛ فظلت مائعة تائهة إلى أن انتهت بتلك الخطبة الطويلة الباردة والتي أساءت حتما إلى البناء الفني في نهاية الرواية وعثرت مسار تدفقه "[75] . هذا الذي يبدو للبعض تناقضا هو في الحقيقة نوع من الاضطراب الناتج عن محاولة الناقد للتخلص من النقد بالمفهوم التقليدي والاتجاه نحو المفهوم المعاصر للنقد ، الذي يجعل الحكم جزءا من عملية التحليل والتأويل ، والقارئ شريكا في المشروع النقدي ، وبذلك أخذت القراءة عنده مكانة النقد ، لأنها تفتح مجال التحليل والتأويل بمختلف اتجاهاتهما . وهو ما عبر عنه في قوله : " إذا كانت الرؤية التقليدية ، والرؤية الجديدة غير المتجددة أيضا ، كانت ترى - كما هو معروف - بأنه على الناقد ، حصر النتائج ، وإصدار الأحكام الجمالية حول النص الأدبي المدروس ، فإن النقد الجديد يرفض هذا

---

[72] - د. عبد الملك مرتاض : قراءة القراءة ..ص . 201 .

[73] - يراجع : يوسف وغليسي : إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية .(رسالة ماجستير) . معهد الآداب ، جامعة قسنطينة .1996 .

[74] - د . عبد الملك مرتاض : (نظرية النقد ، ونظرية النص) . مجلة " كتابات معاصرة " م.1 ع. 1 تموز 1989. ص . 28 .

[75] - د . عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . 1995 . ص.163.

المسعى ، ويشرئب إلى أن يعد النقد مجرد نشاط ذهني يساق حول نص آخر . دون أن يسعى بالضرورة إلى اتخاذ رداء القاضي المتحكم القادر على تعرية ما بالداخل "[76] . الأمر الذي أدى به إلى الثورة على المناهج السائدة والدعوة إلى ما سماه بـ"المنهج الشمولي" أحيانا و"المستوياتي " أحيانا أخر ، إذ يقول : " أولى لنا أن ننشد منهجا شموليا ولا أقول منهجا تكامليا إذ لم نر أتفه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أن الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد ، فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا "[77] . وإذا كان أغلب النقاد يتفقون معه في رفض ما يسميه بعض النقاد بـ"المنهج التكاملي" أو المتكامل[78] ، والذي يبدو أن الناقد إبراهيم رماني يميل إليه ، حيث يقول في حديثه عن المناهج النقدية : " إن منهج النقد ينبع أساسا من حل مشكلات الظاهرة الأدبية ... ولذلك فإنه يمكن لهذه المناهج - بأفضل ما فيها - أن تتزاوج لتولد منهجا نقديا مكتملا ، وبمستطاع طرق التعبير - الأكثر فائدة - أن تتعايش في بيت نقدي متعدد النوافذ "[79] . فإن رفض الناقد عبد الملك مرتاض لا يقف عند هذا الحد بل يمتد ، ليشمل كل المناهج المعروفة ، بما في ذلك المناهج التي كان قد اتبعها في بعض دراساته كـ"البنيوية" ، يقول : " نعالجها ... دون أن نقع لا في فخ البنيويين الرافضين للإنسان والتاريخ والمجتمع إلا حقيقة اللغة الفنية من حيث هي سطح قبل كل شيء ، ولا في فخ الماركسيين والاجتماعيين الذين يعللون كل شيء تعليلا طبقيا ، وربطه بالصراع بين البنية الفوقية والبنية التحتية ، ولا في فخ النفسانيين وهم الذين يودون جهدهم تفسير سلوك المبدع من خلال تفسير الإبداع ، ولا في فخ الكلاسيكيين الانطباعيين المتعصبين الذين يتسلطون ظلما وعدوانا على المؤلف فيزعجونه بالترهات طورا ، ويطرونه بالمدح طورا ، ويقذفونه بالتجريح والقدح طورا

---

76 – د . عبد الملك مرتاض : أ . ي .دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) . ص 12 .

77 – د . عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة . تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . 1993 . ص 10 .

78 – من دعاة "المنهج المتكامل" سيد قطب في كتابه " النقد الأدبي أصوله ومناهجه " . دار الشروق ، بيروت . ط.1983/5 .ص 225 .

79 – إبراهيم رماني : أوراق في النقد الأدبي . ص 22 .

آخر.."[80] . والناقد من حقه رفض كل ما يراه غير صالح ، إلا أن ذلك ينبغي أن يتم بطريقة موضوعية بعيدة عن النعوت التي تسيء إلى أصحابها . ويبقى في نظري " المنهج المستوياتي " الذي يدعو إليه لا يختلف عن " المنهج المتكامل " الذي رفضه ، باعتبار المنهج وليد نظرية فكرية وهو ما ينقص نقد الدكتور عبد الملك مرتاض ، إذ يكاد يتفق أغلب الدارسين لتجربته النقدية على غياب هذه النظرية وميله إلى التركيب بين المناهج . ولعل هذا الغياب هو الذي دفع به إلى اعتبار النقد التطبيقي يقوم على اللامنهج" . أو كما يقول : " بعبارة صغيرة ، ولكنها جامعة ، إن اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج "[81] . وهو ما يعني أن النقد عند الدكتور عبد الملك مرتاض قراءة حرة تستفيد من كل ما يمكن أن يخدم تحليل النص الأدبي بعيدا عن الارتباط بأية رؤية محددة مسبقا . وهذا المفهوم يتماشى مع قوله : " نلج عالم النص الأدبي عادة ، بدون رؤية مسبقة ، وربما بدون منهج محدد من قبل "[82] . بل إنه يرى أن النص الأدبي هو الذي يحدد منهجه الخاص به . وهذا الرأي يلتقي مع مفهوم الدراسة الأدبية التي لا ترتبط بمنهج محدد ، وإنما تسعى إلى الاستفادة من كل ما يتيح لها الوصول إلى معنى النص ووسائله التعبيرية بعيدا عن التقييمية ، باعتبار النص أنجز فنيا قبل ذلك . خلافا للنقد الذي يتميز بمناهجه المحددة ، والتي يتم على أساسها تصنيف كتابات النقاد . والناقد في هذه الحالة يقرأ النص في ضوء منهجه ، ويقيمه انطلاقا من رؤيته الخاصة للواقع وللفن . لذلك نجد الناقد العراقي فاضل ثامر يدعو أصحاب هذه الاتجاهات الشكلية الوصفية التي تكتفي بالكشف عن معمارية النص إلى إعادة الاعتبار للحكم والتقييم ، قائلا: إنه " لا يمكن للرؤية النقدية الحداثية ، رغم كل الإغراءات الشكلية والجمالية ، الاقتصار على موقف وصفي وموضوعي محايد للنص ولا بد من تدعيم التحليل الألسني والأسلوبي والسيميولوجي والتأويلي بحد معين من حدود الحكم والتقويم . وهذا بدوره يجب أن يأتي تلقائيا ونابعا من حيثيات تأويلية مقنعة تستند إلى المعاينة الأمينة لجوهر النص ورؤاه وصولا إلى استقراء مستويات القيمة والرؤيا في النص الأدبي وبيان مدى

---

80 – د . عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة . ص . 10 .

81 – د . عبد الملك مرتاض : النص الدبي من أين ؟ وإلى أين ؟ . ص .55 .

82 – د. عبد الملك مرتاض : دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي. ص . 11 .

صلتها بالحياة والواقع "[83]. وهذا الرأي يبين بوضوح أن الأديب ينطلق من الواقع أو الحياة لينتهي بخلق العمل الأدبي ، عكس الناقد الذي ينطلق من العمل الأدبي لينتهي بالواقع والحياة التي ابتدأ منها الأديب ، وهو ما يعني وجوب معرفة الأديب والناقد معا بهذا الواقع معرفة موضوعية .

وانطلاقا مما سبق يمكن القول إن النقد حوار بين الذات القارئة والموضوع (النص المقروء) ، وهو حوار مستمر ينم عن وجود اختلاف بين القارئ والنص في التصورات والرؤى والمنطلقات الفكرية والفنية ، ويعبر عن تحمل القارئ لمسؤوليته من أجل كشف الجوانب المشتركة بينهما والتي توفر عنصر التواصل ، والجوانب الجديدة المخالفة للمألوف والتي تمثل عنصر التفرد والإبداع . وهو في مسعاه ذلك لا يهدف إلى القضاء على الرأي الآخر المخالف له ومصادرته ، وإنما البحث عن الحقيقة مهما كان لونها والتي لا يمكن امتلاكها إلا من خلال مواجهة الذات والواقع . فوجود الرأي الآخر دلالة على وجودك ودافع لك لمواصلة البحث عن الكمال الذي لا يتحقق إلا في العالم الآخر .

النقد والمنهج : وعلى كل فإن أغلب النقاد يميلون إلى التركيز على جانب الممارسة في النقد ، ويرون أن هذا الجانب يمثل جوهر العملية النقدية . لأننا كما يقولون بحاجة إلى ممارسات نقدية لا إلى نظريات في النقد . والواقع أن الممارسة النقدية تتطلب توفر المنهج الذي هو أساس الفعل النقدي ، لأنه كما يقول ياسبرز : " إن قدرتنا على الإبداع تكمن في قدرتنا على إعادة توليد الأفكار التي تلقيناها عبر التاريخ ، وبدون المناهج الصالحة تبقى المعطيات خرساء نستنطقها فلا تجيب "[84] . والتركيز على المنهج لا يعود – فقط – لكونه " قواعد مؤكدة وضابطة . إذا رعاها الإنسان مراعاة دقيقة ، كان في مأمن من أن يحسب صوابا ما هو خطأ "[85]. وإنما للخلفية المعرفية المؤطرة للمنهج والتي لايوليها بعض النقاد أهمية ، إذ كثيرا ما " يعتبرون المنهج

---

[83] – فاضل ثامر : اللغة الثانية . المركز الثقافي العربي ، بيروت . ط.1/1994 . ص . 123 .

[84] – جماعة من الأساتذة : المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية . مقدمة الكتاب : للطاهر وعزيز . منشورات تبقال ، المغرب . ط.1/1986 . ص. 6 .

[85] – نجيب العوفي : ظواهر نصية . عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب . ط.1/1992 ص .7 .

مجرد أدوات إجرائية تساعد الباحثين على ضبط خطواتهم في التعامل مع القضايا التي يدرسونها ، سواء أكانت نصوصا أو موضوعات ، مما يبقي الخلفية الإبستيمولوجية المؤطرة لكل منهج ، خارج إطار تصورهم الضيق لحجم المشكل وتشعباته ولا تؤخذ بعين الاعتبار في أي تعامل عملي ملموس ، وكأن مسألة اختيار منهج من المناهج ، مسألة في غاية البساطة ، لاتتعدى إطار تفضيل خطوات إجرائية على أخرى ليس غير ، وبذلك تستوي البنيوية التكوينية بالشكلية ، والتحليل النفسي بالاجتماعي ، متناسين بأن:(كل مصطلح أومنهج إلا ويحمل في أحشائه ، حتما خلفية فكرية ، تختصر نفسها ، ورؤيتها ، وتحليلها ، من خلال المصطلح النقدي ، والمنهج الذي يلائمه ويستعمل في إطاره ، ويتبادل الخدمة معه) "[86]. وهو ما يعني أن قيمة المنهج لاتكتمل ولاتتحقق من خلال تلك الإجراءات البسيطة الظاهرة فحسب ، وإنما من خلال الخلفية الفكرية التي تتشكل منها رؤيته للفن وللحياة ، وتمثل السند النظري له . وهو ما يؤكده الناقد المغربي الدكتور عباس الجراري الذي يقول: " لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة ، وفحصها ، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس ، وقواعد ، وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة ، وتقديم الدليل عليها ، هذه مجرد أدوات إجرائية ، وهي في نظرنا ، لاتمثل إلا جانبا واحدا من المنهج ، اقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج . ولكن هناك جانب آخر غير مرئي ، باعتبار المنهج أولا وقبل كل شيء ، وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية ، وتنتج عنه رؤية ، ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة . من هذين الجانبين : المرئي واللامرئي ، يتكون المنهج – أي منهج صحيح – من حيث هو منظومة متكاملة ومتناسقة "[87] .وهذا الجانب اللامرئي – كما يذهب الدكتور عباس الجراري –هو الذي ما يزال ينقصنا رغم الادعاءات الكثيرة التي ترى أننا قد أتخمنا من الكلام عن النظريات النقدية . ولا أدل على ذلك من التذبذب أو الخلط المنهجي الذي يسم أكثر الأعمال النقدية العربية . وهو ما أشار إليه الدكتور فاضل ثامر وهو يتحدث عن النقاد الحداثيين العرب ، حيث قال: " يمكن أن نتحدث هنا عن انعطاف بعض النقاد نحو هذه المناهج الجديدة فنلاحظ أنه كان حادا، ومفاجئا ، مما أكسب الكثير

[86] – د . عبد العالي بوطيب : (إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث) مجلة " عالم الفكر " م23 العددان الأول والثاني ، يوليو .. ديسمبر 1994 . ص 457 .

[87] – د . عباس الجراري : خطاب المنهج . منشورات السفير ، المغرب . ط 1/1990 . ص . 40

من الدراسات والبحوث النقدية صفة الارتجال والتقليد والميكانيكية ، والاكتفاء بتقديم شروحات وتفسيرات للاتجاهات والمناهج النقدية المختلفة "[88]. ولا شك أن ذلك ناتجا عن غياب الرؤية الفكرية للمنهج ، مما جعل بعض النقاد العرب وهم يحاولون تطبيق بعض المناهج النقدية الغربية المعاصرة يقعون في الخلط نتيجة الفصل بين النظرية والمنهج، باعتبار النظرية وليدة ظروف معرفية وتاريخية مختلفة عن الظروف التي يعرفها الوطن العربي . لذلك نجد النقاد كثيرا ما يركزون على إبراز دور ومكانة المنهج في العملية النقدية باعتباره أساس الاختلاف بين النقاد ، وهو ما يراه الناقد محمد مصايف حيث يقول : " يتفق النقاد والأدباء على أن للنقد دورا أساسيا في تطوير الحركة الأدبية ، والاختلاف إنما هو في تحديد المناهج النقدية الأكثر فعالية ونجاعة . على أن النقاد يتفقون كذلك ، أو يكادون يتفقون ، على أن لكل عصر مناهجه النقدية الخاصة ، وعلى أن هذه المناهج تتطور بتطور الأدب والمجتمع ، وباختلاف الفنون والأنواع الأدبية "[89] . وهو ما يشاركه فيه الدكتور عبد الملك مرتاض الذي يؤكد " إن كل نظرية نقدية إذن يدعي لها صاحبها ، أو تدعي لها مدرستها برمتها ، قوة الثبات ، وقوة التحكم في الكليات ؛ فإنما يكون ذلك ضربا من السعي إلى إيصاد باب للتحول الذي لاخير في الحياة، عقلية كانت أم مادية ، إذا أغلق . وإذن فالخير كل الخير في فتح الباب على مصراعيه للاجتهاد النقدي ، أي لمحاولة تطوير الرؤية النقدية ، وبلورة فلسفتها النظرية ، وصقل تجربتها عبر المدارس النقدية المختلفة "[90] . وإذا كنا نشارك الناقدين رأيهما ، فإننا نلاحظ شيئا من الخلط عند الناقد عبد الملك مرتاض الذي يدعو إلىتوسيع دائرة الرؤية النقدية وفلسفتها النظرية لتصقل عبر "المدارس النقدية المختلفة" . وهو ما يعني البحث عما سماه بـ"التعددية المنهجية " التي تقوم على إلغاء الحدود بين المناهج وفلسفاتها . ولعل هذا ما أدى به إلى رفض المناهج المستجلبة من خارج النص والقول بأن النص الأدبي هو الذي يحدد المنهج الملائم لدراسته . على الرغم من أن الناقد يقر بـ" أن لا نزعة نقدية تأسست على عدم ، وصبت في عدم ؛ بل ، كما كنا لاحظنا بعض ذلك من قبل

---

88 - د . فاضل ثامر : (مقاربات النقاد المعاصرين) . مجلة " كتابات معاصرة " . المجلد الأول ، العدد 2 آذار 1989 . ص . 32 .

89 - د. محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب . ص . 19 .

90 - د. عبد الملك مرتاض . تحليل الخطاب السردي . ص . 5 .

، أن كل نزعة تنهض على خلفيات فلسفية وأيديولوجية ، ولا أحد ينكر ذلك "[91] . وإذا كان ذلك كذلك ، فإنه يعني أن الناقد هو صاحب رؤية فكرية محددة ومنهج معين ، وهو من خلالهما يرتاد الآفاق الإبداعية ويقيم الحوار معها ، دون أن يتكئ على آراء غيره أو يستند إلى أحكام الآخرين . خلافا للدارس الأدبي الذي -غالبا- ما لا نجده يمتلك مثل هذه الرؤية والمنهج . ومن ثم يبقى انفتاح الناقد على المناهج النقدية والمدارس الأخرى " أداة لاكتشاف الذات عبر الآخر، لا لإضاعتها وإذابتها فيه ، كما هو حاصل الآن عند بعض النقاد الذين اتسم نقدهم بغياب الوعي النقدي وانعدام الرؤية التاريخية "[92]، فوقعوا في تكرار المقولات المعرفية الغربية ، بدلا من البحث عن تأسيس الذات وإيجاد حوار بينها وبين الواقع التاريخي بمختلف مكوناته . لاسيما وأن الحوار النقدي لا يهدف إلى القضاء على الرأي الآخر ، وإنما لتأكيد وجوده بوجود الآخر .

إن النقد المنهجي كما يذهب الدكتور حسين مروه هو ما كان " مؤسسا على نظرية نقدية تعتمد أصولا معينة في فهم الأدب وفي اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية في العمل الأدبي . واعتماد هذه الأصول يقتضي من الناقد أن يتجهز كذلك بقدر من المعرفة تتصل بشؤون النفس الإنسانية وقوانين تطور المجتمع وطبيعة العلاقة بين هذه وتلك ، وفهم الشخصية الإنسانية في ضوء هذه المعرفة ، بالإضافة إلى الإلمام -ضرورة- بأهم قضايا العصر التي تساعد معرفتها الناقد على تحديد موقف العمل الأدبي تجاه هذه القضايا فكرية كانت أم اجتماعية أم سياسية أم فنية.."[93]. وبالتالي فإن الناقد الذي يفتقر إلى المعرفة بهذه الأسس لن يستطيع تجاوز مرحلة النقد الانطباعي –critique impressionniste– أو التأثري . وهو بذلك لا يسهم " في تطوير الحركة النقدية لأنه لا يقدم للناقدين الآخرين ولا لقراء الأدب ولا لخالقي الأدب مقياسا أو أساسا يمكن أحدا من هؤلاء أن يتخذه منطلقا لفهم القيم الأدبية فهما ينفذ به إلى جوهر العمل الأدبي ومراميه وجمالياته ، ما دام النقد على هذا الوجه لا

---

91 – م . ن . ص . 7 .

92 – د. عبد العالي بوطيب : (إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث). مجلة " عالم الفكر" ص . 455 .

93 – حسين مروه : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي . ص . 19.

يستند إلى ذاتية ذوقية لا تتكرر عند الآخرين"[94]. فالتأثرية أو الانطباعية تمثل مرحلة أولى في النقد الأدبي ولا يمكن اعتبارها منهجا نقديا مكتفيا بذاته بل يجب أن تتبعها مرحلة أخرى موضوعية يستند فيها الناقد إلى الأصول والمبادئ العامة لتبرير أحكامه النقدية وجعلها مقبولة عند الآخرين . فالنقد الأدبي يبدأ أساسا بالتأثر حيث يقرأ الناقد العمل الأدبي فيتأثر به سلبا أو إيجابا ، ثم يعمد بعد ذلك إلى تسجيل ملاحظاته وتعليلها تعليلا علميا وفق رؤيته وفلسفته الخاصة . فالأساس في النقد كما يقول محمد مندور هو(الذوق) " الذي يعطينا طعم الأشياء على نحو لا يستطيع أي تحليل "[95]. وبالتالي فإن "الناقد الفاقد الحساسية لا يستطيع أن يكون ناقدا حقا ما لم يكن قادرا على أن يتلقى من العمل الأدبي ، أو الفني ، انطباعات واضحة لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة أو المرآة التربة ، ولن تجديه بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته، أو ألوان الأدب والفن المختلفة "[96]. ذلك أن معرفة الأصول والقواعد والنظريات النقدية لا تكفي لتكوين الناقد القدير ، وإنما يجب توفر الذوق السليم والحس المرهف إلى جانب تلك القواعد والأسس ، كي يتمكن الناقد من تبرير انطباعاته بحجج عقلية تجعلها مقبولة عند الغير . خاصة وأن الناقد يهدف من عمله إلى تبصير الكاتب والقارئ بخفايا العمل الأدبي ، وبالقيم التي يحتويها ذلك العمل أو يفتقدها . ومن ثم فإن مصطلح النقد الأدبي يشير إلى ذلك النقد المنظم الذي يستند إلى دعامة فلسفية ومنهج مبني على أسس واضحة المعالم ، ويسير وفق خطوات منتظمة للوصول إلى تحقيق أهدافه المحددة من خلال تعامله مع النص الأدبي وتحليله تحليلا موضوعيا يبرز خطواته الأساسية ودعائمه الفكرية . وهذا لا يعني ما ذهب إليه بعض النقاد من " أن التزام الأصولية أو المنهجية في النقد الأدبي يؤدي إلى نوع من الميكانيكية في عمل الناقد .. أي أن الناقد الملتزم نهجا معينا لا بد أن يخضع كل عمل أدبي ينقده إلى مقاييس ثابتة جامدة يرسمها له المنهج الذي يلتزمه ، بحيث يقول في هذا العمل الأدبي ما يقوله في ذلك ، ثم يقوله في غير هذا وذاك ، بصور من التكرار الآلي الرتيب ، فيتجمد النقد بذلك، وتتجمد شخصية الناقد ، وتتعطل عنده حساسية التذوق الجمالي ، وعندئذ تنشل حركة

---

94 - ... ص. 21 .

95 - د. محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص. 72 .

96 - ... ص. 215 .

النقد الوظيفية وتنتفي منه الفائدة والغاية .."[97]. والحقيقة هي خلاف ذلك ، فالتزام الناقد بمنهج ما ، يعني تحديد وسائله الفنية والفكرية التي يستخدمها في دراسة نص إبداعي ، كما يعني أيضا تحديد الهدف من مجمل الجهد النقدي الذي يبذله الناقد من أجل الوصول إلى الغاية المرجوة . ولكن ذلك لا يعني الجزم القاطع في الوسائل الفنية والفكرية ، فصفة المنهجية كما يقول حسين مروه لا يستحقها النقد " إذا قامت على أسس أو مقاييس ثابتة ثبوت جمود وتحجر ، وإنما تستحقها - صفة المنهجية - حين تكون الأسس والمقاييس هذه ثابتة من حيث الجوهر ، متحركة متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي بخصوصه ، إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبي ذي قيمة ما.."[98]. فالفكر أو النقد الذي يقيد نفسه في قواعد وأسس ثابتة ثبوتا قطعيا سينتهي إلى الموت لا محالة لأن حركة التاريخ ستتجاوزه ، وسيجد نفسه عاجزا عن مسايرة حركة الواقع التي هي في تطور مستمر . ومن ثم فإن الناقد كي يؤدي دوره ووظيفته مطالب بالجمع بين المرحلتين الذاتية التأثرية والموضوعية ، ما دام الأدب لا يمكن أن يتحول إلى معادلات رياضية أو إلى أحجام تقاس أو توزن . وأن النقد لن يصبح علما معياريا رغم تدرجه في الاتجاه العلمي ، أي نحو تكوين منهجية ونظام للمعالجة قابلين للنقل والاحتذاء موضوعيا .

إن لجوءنا اليوم إلى مناهج نقدية ظهرت في بيئة غير بيئتنا ، ووجدت لحل مشاكل وقضايا تختلف - قليلا أو كثيرا - عن مشاكلنا وقضايانا ، يعود في أساسه إلى الرغبة في اللحاق بالركب الحضاري وتوفير الجهد وربح الوقت في اكتساب الخبرة والتجربة ، ومعالجة القضايا الراهنة : هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى إلى الجمود والتحجر الذي أصاب ثقافتنا وفكرنا منذ عدة قرون حيث أصبحت لا تستطيع مسايرة حركة الواقع التاريخي وصيرورته ، الشيء الذي أوقعنا في حالة انفصام جعلت التراث يعد من أكبر الإشكاليات التي يواجهها النقد العربي المعاصر، لأن التراث الفكري والأدبي

---

97 - حسين مروه، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص. 20

98 - [illegible]

والنقدي الذي يفترض في جزئه الإيجابي الحي أن يكون بمثابة الأرضية التي ينطلق منها النقد في طرح رؤيته المستقبلية لم يحدث له ذلك لأسباب كثيرة ليس مجالها الآن .

وعلى كل فإن النقد الأدبي بهذا المنظور يفرض على الناقد تقييم جميع الأعمال الأدبية القديمة والحديثة ، وتفسيرها بمقاييس ورؤية العصر الحديث ، ووفق فلسفة المجتمع المعاصر ، وليس بمقاييس بيئتها وعصرها ، مادامت تلك الأعمال تطبع وتقرأ في عصرنا ويتأثر بها شبابنا . ومن ثم فإن من حقنا أن نزنها بموازيننا الخاصة ، ونحكم عليها وفق حاجاتنا وحاجات مجتمعنا . لأن الإبداع الأدبي ليس هو محاكاة القدماء العرب أو المحدثين الغربيين في أفكارهم وكلماتهم وأساليبهم وأهدافهم ، وإنما هو "النظر الموضوعي إلى المجتمع ومحاولة الوصول إلى كنه حقائقه وأصوله والتعرف على أسباب سعادته وتعاسته "[99]. وهو ما يهدف إليه النقد الواقعي ، ويفرضه واقعنا المتسم بالفقر والجهل والاستغلال ، وما إلى ذلك . الشيء الذي يجعل المنهج النقدي يختلف عن المناهج العلمية الأخرى ، لأن الظواهر الطبيعية ثابتة ومحددة . وبالتالي يمكن إعادة التجربة عليها . أما الظواهر الأدبية والنقدية فلها خصوصياتها لارتباطها بالعلوم الإنسانية التي لا تعرف الثبات والاستقرار، فهي دائما في حركة وتطور وجدلية مستمرة. ومن ثم فإن الناقد الأدبي يستمد منهجه و رؤيته للحياة من واقعه المعيشي ومن التطور الحضاري الذي يعرفه مجتمعه . رغم ما يذهب إليه بعض النقاد الذين يرون أن أي منهج نقدي يكتسب صفة المنهجية العلمية يخرج عن حدود محليته الضيقة ويصبح قابلا للتطبيق والاستخدام في أي أدب كان . وهو ما يرفضه الواقع بجوانبه المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، ذلك أن لكل مجتمع ظروفه ومميزاته الخاصة ، ولكن هذا لا يمنع من الاستفادة بالمنهج وأدواته ما دام صالحا لواقعنا وظروفنا . والأساس في ذلك هو الاختيار ، اختيار منهج ملائم لظروفنا ، ومعبر عن طموحاتنا ، وقادر على المساهمة في حل مشاكلنا . على أن يبقى للناقد الحق في اختيار المنهج الذي يتماشى مع تصوراته للحياة وللفن . " منهج يراعي الفن والاتجاه والنوع والمدرسة مراعاة كاملة . ولا يجب أن يكون لنقادنا منهج واحد ... وإنما الذي يجب هو ألا يباشر الناقد عمله بطريقة عفوية أو ارتجالية غير مدروسة . فالأثر الأدبي ليس مناسبة لقول

---

[99] [illegible] (الواقعية في الأدب العصري) . مجلة " الآداب " ، ع 1958/5، ص . 35 .

كل شيء ، ولا فرصة للتخفف من أفكار قد تتفق وقد تختلف مع أفكار صاحب الأثر الأدبي ، بل الأثر الأدبي شيء قائم بذاته له شخصية تامة أو ناقصة.."[100] . وانطلاقا من هذا التصور للمنهج حدد الناقد محمد مصايف منهجه في قوله إنه : "منهج يقوم أساسا على الموضوعية في البحث ، والاعتدال في الحكم ، واحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنية والأيديولوجية ، فلا اتخذ موقفا إلا عند الحاجة ، وانطلاقا من النص الذي أدرسه."[101] وهنا كما يقول : " ينبغي أن نفرق هاهنا بين المذهب الأدبي والمنهج النقدي ، فالأول اتجاه ورؤية وموقف ، والثاني طريقة وأسلوب في المعالجة . والأهم هنا في نظري هو تحديد المنهج قبل الممارسة ، لأن هذا التحديد يعصم الناقد من عشوائية مضرة ، ويجعله يدرس العمل الأدبي دراسة موضوعية تعتمد على الشاهد المأخوذ من النص المدروس لا على الشاهد المقتطع من مطالعات نقدية سابقة "[102] . والواضح من النصين أن الناقد محمد مصايف يحدد مفهوم المنهج في طريقة وأسلوب معالجة العمل الأدبي وهو تحديد يتسم بالسطحية والبساطة وترتبط معالمه أكثر بشروط الناقد بدلا من المنهج بالمفهوم الاصطلاحي الدقيق .

أقسام النقد : يذهب أغلب النقاد إلى تقسيم النقد إلى قسمين رئيسيين هما : النقد النظري والنقد التطبيقي . ويعتبرون النوع الثاني نتاجا للنقد النظري الذي يزوده بالأصول والمعايير والوسائل المنهجية التي يمكن أن يستند إليها في دراسته للنص الأدبي ، فهو كما يقول الدكتور عبد الملك مرتاض : " النقد النظري ضروري لازدهار العقل المعرفي من حيث هو ذو طبيعة تأسيسية وتأصيلية "[103] . لذلك نجد الدكتور عبد الله الركيبي يدعو النقاد إلى عدم الفصل بينهما قائلا : " على أن المهم أيضا ألا نفصل بين النظرية والتطبيق ، فمشكلة النقد عندنا في الجزائر تتمثل في هذا الفصل بين الوعي بالنظرية وبين عدم تحقيقها وتطبيقها في النص المنقود "[104]. لأن الفصل بينهما كثيرا

---

100 – د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب . ص .16 .

101 – د . محمد مصايف : الرواية العربية الجزائرية . ص ، 5 .

102 –د . مصايف : دراسات في النقد والأدب . ص . 25 .

103 –د . عبد الملك مرتاض :(النص نقده ونقاده). مجلة " كتابات معاصرة " م1 ، ع 3. تموز 1989. ص.18.

104 – د . عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث . ص. 254

ما يؤدي بالنقاد إلى الانحراف بالنقد عن منحاه . وإن كنا لانعدم وجود رأي آخر مخالف لهذا التصور ، فالناقدة عمارية بلال الشهيرة بـ(أم سهام) ترى رغم اعترافها بأهمية النقد النظري " أن النقد الذي يمتزج فيه العلم بالفن يعتبر الإطار الضروري الذي تتشكل في داخله الأعمال الإبداعية وتنمو نموا إيجابيا أو سلبيا ، فرغم أهمية الجانب التنظيري الذي يهيئ الأرضية الخصبة ويوجه إلى الطريق الصحيح ويثير بلا شك حساسية الذوق والجمال لدى الأديب ، فقد تبين بأن الجانب التطبيقي الذي يتناول العمل الإبداعي عن طريق التفاعل معه والالتحام الكامل مع أجزائه واستجلاء صوره الداخلية والخارجية والتذوق القائم على الرؤية الصحيحة السليمة له أيضا أهميته الكبرى ودوره الفعال"[105]. والحقيقة أن النوعين لهما أهميتهما في العملية النقدية ، وإن كان التركيز في الغالب يتجه إلى النقد التطبيقي الذي تبقى ممارسته تتطلب شيئا من الإلمام بالجانب النظري ، لأنه أساس كل سلوك ، إذ " أن أي عمل لا بد أن يرتكز على قدر من التفكير النظري وما أحوجنا إلى توحيده . ليس من أجل الارتماء في أحضان الجمود العقائدي وإنما لانتشال ثقافتنا من براثن الفوضى والتشتت والضياع "[106] . ويبقى مجال النوعين وميدانهما هو النص الأدبي ، وهو ما يراه الناقد عبد الملك مرتاض ، حيث يقول : " وغاية النقد في الحالين تمثل الاهتداء إلى حقيقة النص بتعبير فلسفي ، أو فهمه بتعبير الهرمونيطيقا الغادميرية ، أو تفسيره بمصطلح الدينيين ، أو علاقة الدال بالمدلول بمصطلح البنيويين ، أو الكشف عن نظام الإشارة فيه بتعبير السيميوتيكيين ، أو تفكيكه وتسريحه على طريقة التفكيكيين "[107] .

وهناك نوع ثالث يضيفه النقاد أطلق عليه تودوروف اسم " نقد النقد "وهو كما يقول عبد الملك مرتاض : " يهتم بالتعقيب على نقد ما كتب من قبل حول ظاهرة أو نظرية أو نص "[108] . وهذا النوع من النقد لم يأخذ مكانته بعد في النقد العربي ، باستثناء بعض المحاولات القليلة .

---

[105] – عمارية بلال (أم سهام) : شظايا النقد والأدب . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . 1989 . ص.115 .

[106] – مخلوف عامر : تطلعات إلى الغد . ص . 9 .

[107] – د . عبد الملك مرتاض : النص نقده ونقاده . مجلة كتابات معاصرة م 1 . ع3 . ص.19 .

[108] – م . ن . ص . 21

الفصل الثاني

قضية الشكل والمضمون في النقد الأدبي

- في النقد الأدبي القديم
- في النقد الأدبي الحديث
- في النقد الأدبي المعاصر

من الواضح أن قضية الشكل والمضمون في النقد ليست جديدة . فقد عرفها النقد العربي قديما ، غير أن إشكاليتها ازدادت في العصور الحديثة مع تطور الحياة الاجتماعية وتعدد المذاهب الفكرية والنظريات النقدية.

ومما زاد الأمر تعقيدا استعمال مصطلح الشكل la forme بطريقة تجعل من المضمون le contenu مقابلا له ، وكأنهما متناقضان ومتباينان . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى تعدد مصطلحاتهما . فالشكل والمضمون كمصطلحين نقديين لم يعرفهما النقد العربي القديم ، حيث نجد لهما من المصطلحات النقدية ما يقابلهما مثل : اللفظ والمعنى ، الصورة والمادة ، القالب والموضوع ، الإطار والمحتوى ، وغير ذلك . ورغم اختلاف دلالات تلك المصطلحات ، فإن أغلب النقاد يوظف ما شاء منها دون تحديد لمفاهيمها ، وذلك لغياب القاعدة المعرفية التي تجعله يدرك دلالتهما كما هي في أصولها. ونتيجة لذلك يحسن بنا أن نبدأ الحديث عن الإشكالية من النقد القديم .

1- **في النقد الأدبي القديم** : إن استعمال النقاد القدامى لمصطلحي اللفظ والمعنى في تحديد طبيعة الأدب وإقرارهم بأسبقية المعنى ، أي بوجوده قبل اللفظ الذي يوضع بعد ذلك للتعبير عنه ، قد جعلهم ينظرون إلى كل من اللفظ والمعنى على حدة معتبرين إياهما عنصرين متميزين في العمل الإبداعي . وهو ما أدى بهم إلى الاختلاف في عملية التقويم ، هل يعتمد في ذلك اللفظ أم المعنى ؟ ومن ثم انقسم النقاد إلى فريقين ينتصر أولهما للفظ وثانيهما للمعنى . ولعل الجاحظ أبا عثمان بن عمر (ت. سنة 255هـ) هو أقدم من أثار هذه القضية بين النقاد العرب ووقف عندها بشيء من التوسع، حيث رفع من شأن اللفظ وجعله أساس الإبداع في مقولته الشهيرة : " المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والقروي والبدوي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع وفي جودة السبك " [1]. فالعبارة صريحة تكشف عن انحياز الجاحظ للفظ . رغم أنه يعد من بين من عرف أدبهم

---

[1] - الجاحظ أبو عثمان - كتاب الحيوان - تحقيق - عبد السلام محمد هارون - دار الكتاب العربي - بيروت - ط/3 1969 ، ج.3 ص 131.

في عصره بقيمة معانيه ، فقد كانت عنايته بألفاظه تابعة لمعانيه ، حتى أنه من الصعب أو من غير الموضوعية اعتباره من الكتاب اللفظيين . ومع ذلك فإن دعوته إلى التركيز على اللفظ والعناية به في الأدب قد وجدت من النقاد من يأخذها ويدعمها ، حيث يعلن أبو هلال العسكري في القرن الرابع للهجرة قائلا : " ليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا"[2] فهو كسابقه يركز على اللفظ ، ويعطي المفردة الدور الأساسي في الإبداع الأدبي ، لذلك نجده ينقل كلام الجاحظ مضيفا إليه ، ومحاولا تدعيمه بالأدلة التي تؤكد دعواه ، حيث يقول : " ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة ، والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الإفهام ، وإنما يدل حسن الكلام ، وإحكام صنعته ، ورونق ألفاظه ، وجودة مطالعه ، وحسن مقاطعه ، وبديع مباديه ، وغريب مبانيه على فضل قائله ، وفهم منشئه . وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني"[3] والواقع أن أبا هلال العسكري (ت. سنة 395 هـ) لا يكاد يختلف عن الجاحظ في تصوره للعمل الأدبي من حيث اهتمامه باللفظ والعناية بالشكل الخارجي. وبالتالي النظر إلى اللفظ والمعنى كشيئين منفصلين . وقد سار في هذا النهج اللفظي مجموعة من النقاد القدامى الذين يرون في اللفظ المقوم الحق للأدب . ولعل عبد الرحمان بن خلدون (1332-1406م) يعد من أبرز المفكرين المتطرفين في إعطاء القيمة للألفاظ ، إذ يقول : " اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني ، وإنما المعاني تبع لها وهي أصول، فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ ... فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر"[4] .

---

2 - أبو هلال العسكري . كتاب الصناعتين . تحقيق : علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم . المكتبة العصرية ، بيروت .1986.ص.58.

3- م . ن . ص . ن

4- عبد الرحمان بن خلدون : المقدمة . دار الرائد العربي ، بيروت .ط1/1982.ص57

والواضح أن هؤلاء النقاد المفكرين الذين رأوا في الألفاظ الأساس الجوهري للعملية الإبداعية ، رغم أنهم في حقيقتهم بعيدون عن فهم طبيعة هذه العملية التي جعلوا جماليتها كامنة في المفردات أو الألفاظ وحدها منفصلة عن معانيها وسياقها ، إلا أنهم – ورغم تطرف بعضهم في المناداة بهذا الرأي – يؤكدون جانبا أساسيا في العمل الإبداعي وبدونه لا يمكن أن نميز بين الأدب وبين الكتابات الأخرى.

وعلى كل فإن عبد القاهر الجرجاني (ت. 471هـ) قد اكتشف قصور فهمهم للعملية الإبداعية عندما جرد اللفظة المفردة من أي قيمة فنية ، وربطها بالصياغة والسياق . حيث أكد أسبقية المعنى على اللفظ ، وجعل الألفاظ تابعة له . ومن ثم ربط المعنى بكيفية الصياغة والنظم . مما أعطى اللفظة إمكانية تجاوز المعنى القاموسي من خلال العلاقات الجديدة المرتبطة بالتراكيب اللغوية والنحوية . وبذلك أعاد للنص الأدبي قيمته ، حيث ميز بين الألفاظ وبين صورة المعنى ، فرأى أن علاقة اللفظ بالمعنى ينتج عنها شيء ثالث سماه "الصورة" وهي التي تشكل أساس التعبير الشعري عنده ، أو فيما سمي بـ "نظرية النظم" ، ذلك " أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ . ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر" [5] إن المعنى في نظر عبد القاهر الجرجاني هو الذي يحدد نوعية الصورة البيانية ويقود إلى اللفظ المتوخى.

وعلى الرغم من اقتراب عبد القاهر الجرجاني من الرؤية المعاصرة التي توحد اللفظ بالمعنى ، وترى أن أي تغيير يمس تركيب الألفاظ ينعكس أثره في المعنى أو الدلالة، فإن موقفه قائم على أسبقية المعنى والانتصار له . وإن كان ذلك قد تم بطريقة فنية موضوعية لا تجعله من أتباع اللفظ ولا المعاني كجزئين منفصلين ، بل على أساس الصورة الفنية المتشكلة من اجتماعهما . واهتمامه بالصورة جعله يهمل الخصائص

5- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تصحيح : محمد عبده ، ومحمد محمود التركزي الشنقيطي ، دار المعرفة ، بيروت، 1981، ص 38.

الذاتية للمفردة التي تسهم بعناصرها الصوتية في توفير الجو النفسي و الإيحاء بالمعاني و المواقف .

إن المفهوم الذي اعتمده عبد القاهر الجرجاني في قضية اللفظ والمعنى يمثل مرحلة متطورة في النقد العربي القديم ، حيث لا يزال يلتقي في كثير من جوانبه مع المفاهيم النقدية الحديثة عندنا وعند الغرب . ومن ثم استطاع أن يتجاوز تلك المفاهيم التقليدية المبنية على أساس الانتصار لأحد العنصرين ، اللفظ أو المعنى . الذي مثل الجاحظ الجانب الأول منه ، ووضع أبو عمر الشيباني[6] حسب رواية الجاحظ – أساس الاتجاه الثاني الذي يحفل بالمعنى ، و يجعله في مقدمة عناصر تقويم العمل الأدبي . وهو ما ذهب إليه الحسن بن بشر الآمدي في حديثه عن شعر أبي تمام واهتمامه بالمعاني أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه ، إذ رأى أن من امتدحوا أبا تمام بذلك "فقد سلموا له الشيء الذي هو ضالة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعاني . وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس لأن الذي في شعره من رقيق المعاني ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه، وبديع الحكمة ، فوق ما استعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى أنه لا تكاد تخلو قصيدة من أن تشتمل من ذلك على نوع من الأنواع ، ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرئ القيس فيها،وإقباله عليها لما تقدم غيره" [7]. والتركيز على المعاني يجعل ترجمة الشعر إلى لغة أخرى لا تفقد من قيمته ، وذلك خلافا لما هو موجود في الاتجاه اللفظي الذي لا يولي أهمية للمعاني والأفكار.

ولعله يمكن القول بأن أغلب النقاد العرب القدامى قد درسوا كلا من اللفظ والمعنى على حدة ، مستندين في ذلك إلى تقسيم ابن قتيبة الدينوري(828-889م) لأضرب الشعر حيث رأى أن " الشعر أربعة أضرب : ضرب منه حسن لفظه و جاد معناه ... وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ... و ضرب منه تأخر معناه وتأخر

6- يراجع : الجاحظ : كتاب الحيوان ج . 3 . ص . 131.

7- الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري . تحقيق : السيد أحمد الصقر . دار المعارف ، القاهرة ط.1972/2 . ص . 420.

لفظه.."[8]. وهو الرأي الذي امتد تأثيره إلى عدد من النقاد من أبرزهم قدامة بن جعفر (872-948م) الذي تكلم في كتابه " نقد الشعر " عن جودة اللفظ ورداءته، وجودة المعنى ورداءته. كما تكلم عن ائتلافهما وما قد يعتور هذا الائتلاف من ضعف.

وامتد أثر هذين الاتجاهين إلى النقاد القدامى المتأخرين أمثال ابن رشيق القيرواني(995-1064م) وابن الأثير نصر الله ضياء الدين أبو الفتح(1162-1239م)، وغيرهما. فقد ذهب الأول إلى القول بأن "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا بالشعر وهجنة عليه .. وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا نجد معنى يختل إلا من جهة لفظه وجريه فيه على غير الواجب .. فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه.."[9]. ورغم وضوح دعوة ابن رشيق إلى ضرورة التلاحم بين المعاني وألفاظها، إلا أن رؤيته لهما تنمّ عن انفصالهما. ولا شك أن هذه النظرة الجزئية التي اتسم بها نقدنا القديم تفقد العمل الأدبي كثيرا من عناصر أصالته وقوة تأثيره. فباستثناء عبد القاهر الجرجاني الذي أكد التلازم الوثيق بين التراكيب ومعانيها، واستطاع من خلال نظرية النظم واستعماله لمصطلح الصورة أن يقترب من المفهوم المعاصر لقضية الشكل والمضمون، فإن أغلب النقاد الآخرين فصلوا بين اللفظ والمعنى، ونظروا إليهما في صورتهما الجزئية، وتساوى في ذلك أنصار اللفظ ودعاة المساواة بينهما، حيث إن اهتمامهما في الحقيقة لا يقف عند عنصر دون آخر، وإنما كانت إشادتهم واهتمامهم أكثر ميلا إلى أحد العنصرين.

2 - *في النقد الأدبي الحديث* : وعلى كل فإن الإشكالية ذاتها انتقلت إلى النقد العربي الحديث بصورة لا نكاد نلمس فيها تغييرا أو اختلافا لما رأيناه عند النقاد القدامى، رغم تأثر قسم منهم بالثقافة الغربية ومحاولتهم الاستفادة منها. فالنقاد الكلاسيكيون الذين اتجهوا إلى إحياء التراث النقدي عند العرب ساير معظمهم الاتجاه

8- ابن قتيبة : الشعر والشعراء . دار الثقافة ، بيروت . مج 1 . ص. 12 ومنا بعدها إلى ص . 38.

9- ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده . تح . محمد محمد قميحة . دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1/1988. ص19.

اللفظي الذي يغلب جانب الصياغة الفنية على المعاني والأفكار . وإن كانت دلالة المصطلحات أخذت منحى جديدا ، حيث لم يعد الاهتمام يتجه إلى اللفظ المفرد من حيث جزالته وفصاحته – كما هو الأمر عند النقاد القدامى- بل اتجه نحو الصياغة بوصفها أساس التعبير الفني. يقول مصطفى صادق الرافعي(1880-1937م):" إن الخاصية في فصاحة هذه اللغة ليست في ألفاظها ، ولكن في تركيب ألفاظها ، كما أن الهزة والطرب ليست في النغمات ولكن في وجوه تأليفها ، وهذا هو الفن كل الفن في الأسلوب"[10]. والواقع أن هذا التحديد لم يتجاوز الجانب التنظيري فقد بقي النقد التطبيقي يدور في فلك الألفاظ المفردة وصحتها من حيث اشتقاقها واستعمالها لغويا أو نحويا . و العائد إلى كتابات مصطفى صادق الرافعي وغيره من النقاد الكلاسيكيين يكتشف ذلك بسهولة ووضوح . بل إن أحمد حسن الزيات في كتابه "دفاع عن البلاغة " نجده ينقل كلام أبي هلال العسكري الذي يجعل المعاني مطروحة ومعروفة عند الجميع ، ومن ثم فالقيمة عنده هي في جودة اللفظ . حيث يذهب الزيات إلى تأييد هذا القول والاحتجاج له بقوله:" وليس أدل على أن الشأن الأول في البلاغة إنما هو لرونق اللفظ وبراعة التركيب ، من أن المعنى المبذول أو المرذول أو التافه قد يتسم بالجمال ويظفر بالخلود إذا جاد سبكه وحسن معرضه"[11]. وهو لا يكتفي بذلك بل يلجأ إلى تأكيد قوله بإيراد أقوال بعض الأدباء الفرنسيين الذين يرون الجمال الفني في اللفظ مثل فلوبير ، الذي يرى أن "العناية الدقيقة بالعبارة سبيل إلى إجادة التفكير وإحسان التخيل"[12]. ويعقب بعد ذلك على أقوال من استشهد بهم قائلا: " هؤلاء ومن لف لفهم من أنصار الصياغة أقرب إلى الصواب"[13].

وإذا كان الاتجاه الكلاسيكي بصفة عامة يغلب كفة الصياغة الفنية ويرى أنها الأساس في كل بناء أدبي لأنها مجال البراعة وإبراز القدرة على التعبير عن المعاني ، فإن النقاد المتأثرين بالثقافة الغربية وبخاصة الرومانسية منها قد حاولوا النظر إلى

---

(10) مصطفى صادق الرافعي ، تحت راية القرآن ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط7 ، 1974 ، ص19.
(11) أحمد حسن الزيات ، دفاع عن البلاغة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط2 ، 1967 ، ص40.
(12) المرجع نفسه ، ص79.
(13) المرجع نفسه ، ص [illegible]

القضية بمنظار يجمع بين اللفظ والمعنى باعتبار الألفاظ أكسية لمعانيها ، فالثوب لا يكون جميلا إلا إذا كان على قدر الجسم لا يزيد عنه ولا ينقص عليه ، وهو ما يؤكد استمرارية النظر إلى اللفظ والمعنى كشيئين منفصلين ، الشيء الذي يسمح بتغليب جانب على آخر. ولعل مدرسة الديوان تلتقي في موقفها من القضية مع مدرسة المعنى في النقد العربي القديم التي ترى أن اللفظ في خدمة المعنى . ومن ثم نجد إبراهيم عبد القادر المازني (1890-1949) يصرخ في وجه المتشبثين بالشكل وزخرفه ، قائلا : " أليس أحدنا بمعذور إن هو صرخ وبه من سانح اليأس خاطر، يا ضيعة العمر !أقص على الناس حديث النفس، وأبثهم وجد القلب ونجوى الفؤاد ، فيقولون ما أجود لفظه أو أسخفه! كأني إلى اللفظ قصدت ! وأنصب قبل عيونهم مرآة للحياة تريهم ، لو تأملوها ، نفوسهم بادية في صقالها فلا ينظرون إلا إلى زخرفها وإلى إطارها ، وهل هو مفضض أم مذهب، وهل هو مستملح في الذوق أم مستهجن ؟ وأفضي إليهم بما يُعي أحدهم التماسه من حقائق الحياة فيقولون لو قلت كذا بدل كذا لأعيا الناس مكان ندك ! ما لهم لا يعيبون البحر باعوجاج شطآنه وكثرة صخوره ؟. يا ضيعة العمر !!"[14] . فالمازني كصاحبيه عباس محمود العقاد(1889 -1964) وعبد الرحمن شكري (1886- 1956) يولي أهمية للمعنى ويرى أنه الأصل ، " فالألفاظ ليست إلا واسطة للأداء فلا بد أن يكون وراءها شيء ، وأن المرء يرتب المعاني أولا في نفسه ثم يحتذو على ترتيبها الألفاظ . وأن كل زيادة في اللفظ لا تفيد زيادة مطلوبة في المعنى وفضلا معقولا فليست سوى هذيان يطلبه من أخذ عن نفسه وغيب عن عقله.." [15] . إن جماعة الديوان تنظر إلى الألفاظ بوصفها رموزا للمعاني والمشاعر والأفكار ، و بذلك فهم لا يولون أهمية للألفاظ ما دام الأصل عندهم هو المعنى الذي تؤديه تلك الألفاظ ، فالمهم هو التعبير عما يختلج في الصدر من معان . ومع ذلك تبقى الصياغة والتأليف الأساس الذي يتم به الإبلاغ والتأثير ، ومن ثم كانت العلاقة بين اللفظ والمعنى في مفهومهم النظري مبنية على عدم إمكانية فصل أحدهما عن الآخر ، رغم تقدم المعنى على اللفظ وأسبقيته من الناحية الزمنية ، وارتباط وجود هذا الأخير بوجود المعنى.

---

[14] إبراهيم عبد القادر المازني : حصاد الهشيم ، دار الشروق ، بيروت ، 1976 ، ص 187.

[15] عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني : الديوان في الأدب والنقد ، منشورات دار الشعب ، القاهرة ، ط3 ، ص 104.

وقد ذهب محمد مندور(1907- 1965) في مرحلته النقدية الأولى إلى تغليب اللفظ والانصراف إلى المفاهيم الأدبية الفنية الصرفة التي نادى بها الرمزيون وجماعة "الفن للفن"، وغيرهما . حيث رأى أن اللفظ في العمل الأدبي "لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، بل يقصد لذاته . إذ هو في نفسه خلق فني"[16] ، يقصد منه "إلى خلق صورة رائعة لا إلى أداء فكرة " [17] . ومن ثم اتجه إلى نقد مقولة ابن قتيبة التي سبق أن أوردناها ، فرأى أن مادة الشعر " ليست المعاني الأخلاقية ، كما أنها ليست الأفكار ، وأن من أجوده ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فني ، كما أن منه ما لا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزا بالغ الأثر قوي الإيحاء ، لأنه عميق الصدق على سذاجته" [18] . وهو يستشهد على ذلك بأبيات للشاعر العربي ذي الرمة (ت735. م) يصور فيها حالته النفسية . إذ يقول:

عشية مالي حيلة غير أنني ... بلُقط الحصى والخط في الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده ... بكفي والغربان في الدار وقع

فيرى أن " في هذه الصورة الجميلة الصادقة ، صورة شاعر أصابه الحزن بالذهول ، فجلس إلى الأرض منهكا يائسا يخط ويمحو الخط بأصابع شرد عنها اللب ، فأخذت تعبث بالرمال ، وفي الغربان الواقعة بالدار ما يملأ الجو أسى ولوعة " [19]. ما يغني عن كل معنى يريده ابن قتيبة . وكأني بمحمد مندور لا يفرق بين المعنى الشعري والمعنى المعجمي رغم إشارته إلى " الصياغة الفنية التي تغاير اللفظية "، وإلى الأسلوب العقلي أو العلمي الذي لا يقصد من اللفظة فيه غير التعبير عن المعنى ، خلافا للأسلوب الفني الذي تمثل فيه اللفظة العنصر الجمالي المجسد للأحاسيس والأفكار . وقد تطورت نظرته في هذه المرحلة ذاتها ، حيث أصبح لا يميز في نقده بين الصياغة والمعاني ، ويرى أن الأسلوب الفني الجيد هو ذلك الذي يصدر عن صاحبه ، وقد سكنت الفكرة وسكن الإحساس إلى طرق أدائها- حقيقة كانت أم مجازية - سكونا طبيعيا ، حتى لتحس بأن

---

[16]- د . محمد مندور : في الميزان الجديد . دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة . 1973 . ص . 123.

[17]- م . ن . ص . ن.

[18]- م . ن . ص . 128.

[19]- م . ن . ص . ن.

الفكرة والإحساس قد ولدا مجسمين في العبارة ، فلا تدرى أفطن الكاتب إلى الصورة أولا، أم إلى موضوعها ، أخلق الموضوع الصورة ، أم خلقت الصورة الموضوع"[20] . فهو يرى أنهما متكاملان بصورة لا يمكن فصلهما فيها . إذ يقول : " وأنا أميز بين التجربة البشرية وصياغتها وبالصدر حرج ، وذلك لأننا مضطرون إلى هذا التمييز اضطرارا ، وإن كان الواقع أن بين العنصرين تداخلا قويا ، يكاد يكوّن وحدة في كثير من الأحيان"[21] . وبالتالي كانت الصورة والموضوع عنده كما يقول ، يشبهان شفرتي مقص حيث لا يمكن معرفة أي الشفرتين أقطع.

3. **في النقد الأدبي المعاصر** : بما أننا لا نهدف ولا نريد أن نقيم حدودا أو أن نفصل بين النقد الأدبي في الجزائر والنقد العربي عموما ، فمعظم رواد النقد الأدبي في الجزائر هم من خريجي الجامعات العربية مثل الدكتور محمد مصايف ، والدكتور عبد الله الركيبي ، والدكتور واسيني الأعرج ، وغيرهم . كما أن الكثير من النقاد العرب كانت لهم مساهمتهم في تنشيط الفعل الثقافي في الجزائر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. فالحدود بين النقدين متداخلة إلى حد بعيد ، مما يجعل الحديث عن النقد الأدبي في الجزائر حديثا عن النقد الأدبي العربي بصفة عامة . وهذا لا ينفي وجود خصوصيات للنقد الأدبي في الجزائر تميزه عما سواه من النقد السائد في البلدان العربية أو غيرها . وهو ما سنعمل على إبرازه في هذه الدراسة.

وكما هو واضح فإن محمد مندور قد ابتعد - نوعا ما - عن استعمال مصطلحي اللفظ والمعنى ، واستبدلهما باستعمال التجربة والصياغة آنا والصورة والموضوع آنا آخر . وإذا كان مصطلح الصورة يقترب - شيئا ما - من الشكل فإن مصطلح الموضوع يختلف عن المضمون . ذلك أن الموضوع كما يقول أرنست فيشر : " غالبا ما يكون مشدودا بالمعنى ، إلا أن ذلك ليس هو الشيء نفسه . إن فنانين أو أديبين يستطيعان تفسير ومعالجة موضوع بطريقة متباينة ، بحيث لا يكون لأثريهما كثير مما هو مشترك بينهما . إن اختيار الموضوع لشيء هام جدا بالطبع ، وهو يسمح لنا غالبا بأن نحدد موقف الفنان أو الكاتب.. غير أن المواضيع ذاتها يمكنها أن تتحمل محتوى

---

[20] [illegible] 195.

[21] [illegible] 132.

متباينا تمام التباين . فالموضوع وحده لا يحدد شكلا خاصـا ، ولكـن المحتـوى والشكل ، أو بعبارة أخرى ، المدلول والشكل يتحدان بشكل وثيق فـي تفـاعل جدلـي . ولا يمكـن أن يصبح الموضوع محتـوى إلا مـن خـلال موقـف الفنـان ، ذلك لأن المحتوى لا يشـكل مـا عرضه الفنان وحسب ، ولكن يشكل أيضا الطريقة التي قدم بهـا هـذا الشـكل وضمـن أي سياق ، كما أ نه يشير إلى درجة الوعي الاجتماعي والفردي فيه"[27]. إن الموضوع فـي العمل الأدبي بعيد كل البعد من أن يكون هو مضمون العمل الأدبي ولا يمكن لـه تحديده . حيث أن موضوعا ما يمكن أن يعالج بشكل قصيدة شعرية أو بشكل قصـة أو روايـة ، أو ما إلى ذلك . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخـرى فـإن الموضـوع ذاتـه قـد يعـالج بكيفيات متباينة ومتعارضة أحيانا . فالثورة الزراعية مثلا يمكن أن تكون في عمل صورة للعدالـة الاجتماعية ، ولما تبذله الدولة من أجل إخراج الإنسان الريفـي مـن آفـة الفقـر والجـهل والتخلف . وقد تكون في عمل آخر صورة لاستغلال السلطة لنفوذهـا فـي التعـدي علـى أملاك الغير ونزعها منهم بطريقة غير شرعية ومخالفة للعرف والتقاليد ، وبالتالي فهـي تزيل الحواجز الاجتماعية التي يقرهـا المجتمـع الطبقـي بعلاقاتـه الإقطاعيـة المترسـخة ، ويدافع عنها من أجل استمرارية وجوده . ومـن ثـم فـإن تصنيـف الأعمـال الأدبيـة لا يتـم على أساس موضوعاتها ، لأن هذه الأخيرة لا تخلق الشكل الفني الذي يجعـل مـن العمـل المنتـج أثـرا فنيـا ، وإنمـا تحـدده المـواد التـي تدخـل فـي تكوينـه ، أو مـا يسـميه النقـاد بالمحتوى الذي هو ليس بالمضمون أيضا . وعلـى كـل فـإن للموضـوع أهميتـه فـي بنـاء العمل الفني من حيث وحدته وارتباطه بحاجات العصر والقضايا الحيويـة للإنسـان ، وإن كانت قيمته تبنى على أساس المحتوى الذي يجسد الأديب بـه رؤيتـه فـي عملـه الفنـي ، والغاية التي يطمح إلى تحقيقها من وراء ذلك . فـالمحتوى هـو نتـاج العلاقـة أو التفـاعل بين الموضوع كشيء خارجي وبين ذاتية الأديب الواعية التي تقوم بانتقاء الموضوعات الحياتية المهمة ، وتحويلها إلى محتوى للعمل الأدبي المبدع المجسد لموقـف الفنـان مـن الحياة والواقع.

أما مصطلح "الصياغة" الذي يستعمله محمد مندور وكذلك محمود أمين العـالم وغيرهم من النقاد الآخرين للدلالة على الشكل فهو يختلـف عن هذا الأخير لأن الشكل

---

(27)- [illegible] ص 160.

ليس هو اللفظ ولا الصياغة ، وإنما "هو البناء الفني المتكامل الذي تعتبر الألفاظ مادته بالنسبة للأدب"[23] . وفي ضوء ذلك تكون الصياغة والألفاظ وكذلك المحتوى والمعاني من مكونات الشكل ، بحيث لا يمكن أن يوجد شكل أدبي ما دون وجود هذه العناصر الأساسية التي تسهم في خلق الشكل الفني للعمل الأدبي . وبالتالي فإن الشكل لا ينفصل عن المحتوى لأنه يمثل العنصر المكمل والمجسد له . وإن كانت علاقته بالمحتوى تبقى نسبية ، لأن محتوى العمل الأدبي هو الذي يحدد بصورة مباشرة عناصر البناء الفني.

ونتيجة لما سبق ذكره لا يكون المضمون كما يذهب بعض النقاد المعنى أو الموضوع أو المحتوى أو المادة ، لأن هذه العناصر باختلاف دلالاتها لا تعكس الرؤية الشمولية للعمل الأدبي، فهي لا تغدو أن تكون مجرد أجزاء تسهم إلى جانب عناصر أخرى فنية موضوعية وذاتية في خلق العمل الأدبي وتحديد الشكل الفني له . ومن ثم فإن المضمون هو نتاج الشكل النهائي والنظرة الكلية للعمل الأدبي ، أو بمعنى آخر هو ما يتولد في ذهن القارئ من أفكار وأحاسيس وتجارب نتيجة إدراكه واستيعابه للعمل الفني كوحدة متكاملة بكل حيويتها وحركتها المعبرة . وانطلاقا من ذلك لا يكون هناك محتوى وصورة أو لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون ، بل هناك شيء واحد هو العمل الأدبي بأبعاده ومستوياته المختلفة التي تتجمع في نفس الأديب الفنان فيصورها بعبارات يتم بها عمل نموذج أدبي . والقارئ لا يستطيع أن يتصور مضمون هذا النموذج بدون قراءته واستيعابه له. وهو لا يستطيع كذلك أن يتصور شكله ومحتواه دون أن يقرأه أيضا ، لأن العمل الأدبي شيء واحد متلاحم . ومتى عرفنا ذلك أدركنا أننا عندما نقول الشكل لا نقصد المبنى بل نقصد به جميع مستويات العمل الإبداعي بما في ذلك المحتوى أو الجانب الدلالي المعنوي ، وهي العناصر التي تتحد فيما بينها من خلال قدرة الأديب الإبداعية لتشكل عملا أدبيا ما يوحي بمضمون ما ناتج عن موقف الأديب تجاه قضية معينة يعكسها في عمله الإبداعي . ووفقا لذلك فإن الاهتمام بالمضمون يعني الاهتمام بالشكل وعناصره . وتبقى قيمة المضمون نسبية تختلف من قارئ إلى آخر باختلاف المستويات المعرفية والقدرات على النفاذ إلى جوهر تجربة الأديب بدل الاكتفاء بالدلالات السطحية المباشرة التي تحملها الألفاظ . إن العمل الأدبي الجيد لا يقاس بما تحمله

23- د . محمد عبد السلام كفافي : في الأدب المقارن . دار النهضة العربية ، بيروت . ط1/1972 ص96.

ألفاظه من معان سطحية مباشرة ، وإنما بما تثيره تلك الألفاظ والصور في نفس القارئ من إيحاءات تسهم في تحديد المعنى الكلي للعمل الأدبي ، والإيحاء بمضمونه . فالأعمال الفنية كلها مهما بدت شكلية بالمعنى السلبي الذي يحصر الشكل في الصياغة والألفاظ دون المحتوى هي ذات مضامين . ولكن هذه المضامين تبقى مختلفة من مدرسة أدبية إلى أخرى ، وفق فلسفتها ورؤيتها الفكرية والفنية للواقع والحياة . وكلما كان مضمون العمل الأدبي متسما بالغموض كان الاختلاف في الحكم عليه من قبل القراء والنقاد أكبر وأوسع . وبخاصة إذا لم يرتبط بالواقع كمصدر للعمل الإبداعي.

وكما يبدو فإن هذا الطرح الأخير لإشكالية الشكل والمضمون وعلاقاتهما بالعناصر الأدبية الأخرى يمكن له أن يسهم في إزالة بعض اللبس الذي يعتور هذه القضية في النقد العربي المعاصر ، خاصة وأن معظم النقاد ما يزالون ينظرون إلى القضية بمنظار لا يختلف في كثير من عناصره مع الاتجاهات النقدية التقليدية التي تنظر إلى الشكل والمضمون بوصفهما يشكلان عنصرين متميزين في العمل الفني ، ومن ثم تنجر إلى الخلط في استعمال المصطلحات دون تحديد لدلالتها.

إن المتتبع لهذه القضية في النقد العربي المعاصر يلاحظ أنها قد ارتبطت بظهور الواقعية في النقد العربي ، حيث أخذ النقاد الواقعيون يوضحون أسس النقد الواقعي ورؤيتهم للأدب انطلاقا من أن العمل الأدبي انعكاس حي لواقع الحياة الإنسانية المتسمة بخاصية التغير والتبدل الدائمين . ولعل ما كتبه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في ردهما على مقال الدكتور طه حسين الذي نشر بجريدة "الجمهورية " في شهر مارس سنة1954 تحت عنوان " صورة الأدب و مادته " ، يعد بداية لمعركة فكرية وأدبية بين أنصار الشكل وأنصار المضمون . لقد ذهب طه حسين إلى القول " بأن اللغة هي صورة الأدبَ وأن المعاني هي مادته" [24] . وأنهما " شيئان لا يفترقان أو هما شيء واحد إذا شئت ". وقد أضاف إليهما عنصرا ثالثا يلزمهما ولا ينفصل عنهما وهو "عنصر الجمال ". والواضح أن طه حسين رغم تأكيده على المستوى النظري لصعوبة الفصل بين ما يسميه " صورة الأدب " و "مادته " . فإنه في الجانب العملي يقوم بهذا الفصل ويثبته . بل إنه

[24]-د . طه حسين : خصام ونقد . دار العلم للملايين ، بيروت .ط6/1975.ص.87.

في كثير من الأحيان لا يخرج عما قاله النقاد القدامى في تأكيده للثنائية البلاغية القديمة. فقد وحد بين المصطلحات القديمة و الحديثة ، ولم يخرج في تحديد دلالاتها عن النظرة الجزئية التي تنظر إلى العمل الأدبي في صورته الكلية الشاملة والمتكاملة . لذلك نجده في دراسته لهذه القضية يتجه نحو البحث عن "عنصر الجمال " في العمل الإبداعي ، مبينا " أن في الشعر جمالا فنيا خالصا يأتيه أحيانا من قبل اللفظ ، وأحيانا من قبل المعنى ، وأحيانا من قبلهما جميعا"[25] . ولا شك أن هذا القول لا يعدو أن يكون ترديدا لأفكار ابن قتيبة وضروب الشعر عنده . ومن ثم كان دور النقاد الواقعيين توضيح هذه الإشكالية ، والدفاع عن مفهومهم لطبيعة العلاقة بين صورة الأدب ومادته ، أو بين صياغته ومضمونه ، حسب ما ذهب إليه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس اللذان رأيا "أن قصر الصورة على اللغة ، وقصر المادة على المعاني لا يكشف عن إدراك سليم لحقيقة الظاهرة الأدبية ، ذلك أن اللغة أداة من أدوات الصورة . فإن قصرنا الصورة على اللغة فقد تحدثنا لا عن الصورة بل عن الأسلوب . إن (الأسلوب الشائق الرائق الذي يحسن موقعه عند سامعه) ليس صورة للأدب ولا صياغة له ، بل هو مظهر خارجي أو أداة من أدوات الصورة . وكذلك شأن المعنى ، فليست مادة للأدب بل إحدى أدواته كذلك. فلو قدمت لنا جملة جميلة رائعة شائقة تحفل بالمعنى (لم يسبقه إليه أحد) ، لما كان في هذا وحده دافع إلى أن نعدها من الأدب ، فالمعاني كالألفاظ ، سواء بسواء، وسائل وأدوات لما هو أجل وأعظم"[26] . ومن ثم فإن مصطلحي اللفظ والمعنى الشائعين في النقد العربي القديم لا يفيان بالغرض المقصود ، إذ لو كان الشكل في الأدب " هو اللفظ لكان الشكل في التمثال هو الحجر والشكل في الصورة مادة الأصباغ واللوحة المشتملة على الصورة . وليس هذا صحيحا على الإطلاق "[27] . وكذلك الأمر في المضمون الذي هو ليس بالطبع " المعنى" الذي تحمله تلك الألفاظ .

وعلى كل فإن الإشكالية إن كانت قد اتضحت – نوعا ما – على مستوى المصطلحات النقدية، فإن العلاقة بين المصطلحين ما تزال تثير جدلا ، لا سيما وأن النقاد الواقعيين

25- د . طه حسين : من تاريخ الأدب العربي . دار العلم للملايين ، بيروت . ط1981/4. ج.1.ص.64.

26- محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية . دار الفكر الجديد ، بيروت . 1955.ص.42.

27- د . محمد عبد السلام كفافي : في الأدب المقارن .ص.96.

يولون أهمية للمضمون الاجتماعي ، وإن كان ذلك لا يعني أبدا إهمالهم للشكل، رغم ما قد توحي به بعض عباراتهم النقدية من تركيز على المحتوى و جعل حركة التفاعل بينه وبين الشكل شبيهة بحركة تطور المجتمع . فالجميع يكاد يتفقون على أهمية الصياغة الفنية ودورها في إبراز المضمون الفكري والاجتماعي ، حتى أن محمود أمين العالم أحد أقطاب المدرسة الواقعية في النقد العربي المعاصر يذهب إلى القول بأن "المشكلة ليست مشكلة موضوع بقدر ما هي مشكلة صياغة فقد يسمو الموضوع وقد يسف ، ولكن يبقى العمل الشعري عملا شعريا ، وتبقى الظاهرة التعبيرية ظاهرة فنية . وقد اختلف أيديولوجيا مع شاعر وأرفض مذهبه في الحياة وأتهم فهمه لها بأنه فهم رجعي فيه ردة ونكوص .. ومجانبة لتطور الواقع الإنساني كما أفهمه ، ولكن تبقى له عندي صياغته الفنية جليلة رائعة . وقد اتفق أيديولوجيا مع آخر يتماشى مذهبه في الحياة مع مذهبي ، ولكن قد اتهم صياغته الفنية بالتفكك والتجانف وعدم الاتساق ، بل قد ارفضه كشاعر فنان وإن رضيت بلونه المذهبي الإنساني"[28]. إن الصياغة في نظر محمود أمين العالم تعد الأساس في تجسيد المضمون وتحقيق الأثر الفني . وهي المقياس المميز للعمل الأدبي عن غيره من الأعمال الأخرى ، لذلك فإنه من الطبيعي أن نجد معظم الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة تلح على تقديم الشكل فيما يخص الأعمال الأدبية لأنه أساس وجود العمل الفني . يقول أرنست فيشر : " إن تركيز انتباهنا على المحتوى ، وإرجاء الشكل إلى مرتبة القضايا الثانوية لضرب من العبث ذلك لأن الفن لا يقوم على تقديم الشكل ، و الشكل وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج أثرا فنيا . إن شكل الأثر الفني ليس شيئا عارضا ، كيفيا ، أو غير ضروري ، أكثر مما هو شكل الجسم البلوري . فقوانين الشكل و شروطه هي تحقيق سيطرة الإنسان على المادة ، ففيها تنحفظ التجربة المنقولة ، ويجد كل تحقيق عملي صيانته فيها ، فهي النظام الضروري للفن وللحياة"[29]. وهذا لا يعني إهمال المحتوى أو المضمون ، وإنما النظر إلى الشكل على أساس أنه يمثل هيكل العمل الفني وبدونه يفقد العمل وجوده واستمراريته ، بحيث يغدو الشكل مضمونا والعكس صحيح . أو كما قال هربرت ماركوز في كتابه " البعد الجمالي " :

28- محمود أمين العالم : (مستقبل الشعر العربي). مجلة "المقتطف " أغسطس 1949 . ص. 163.

29- أرنست فيشر : ضرورة الفن . ص . 185.

إن الشكل الجمالي لا يناقض المضمون ، ولو جدليا . ففي العمل الفني ، يغدو الشكل مضمونا ، والعكس بالعكس"[30] . فالعلاقة بينهما تنبني على التفاعل والتداخل ولا يمكن النظر إلى أحدهما منفصلا عن الآخر.

إن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس يذهبان في ردهما عما كتبه طه حسين عن "صورة الأدب ومادته" إلى مسايرته في القول بأن "الأدب صورة ومادة" غير أنهما حاولا تجاوز تعريفه وتعريفات النقاد القدامى بالقول أن صورة الأدب " ليست هي الأسلوب الجامد ، وليست هي اللغة ، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته . ونحن لا نصف الصورة بأنها عملية ، مشيرين بذلك إلى الجهد الذي يبذله الأديب في تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الأدبي نفسه ، فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي ، نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته ، وننتقل بها داخل العمل الأدبي من "مستوى تعبيري إلى مستوى تعبيري آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائنا عضويا حيا" [31]. وفي ضوء ذلك تصير علاقة الصورة أو الشكل بالمحتوى وبالمضمون علاقة جدلية ، فلا ندري كما يقول محمد مندور : " أفطن الكاتب إلى الصورة أولا ، أم إلى موضوعها ، أخلق الموضوع الصورة أم خلقت الصورة الموضوع "[32] .

أما مادة الأدب عندهما " فهي أحداث ، لا من حيث أنها أحداث وقعت بالفعل ، و يشير العمل الأدبي إلى وقوعها . بل هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه ، ويشارك التذوق الأدبي في وقوعها وتحققها ، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها إلى بعض إفضاء حيا لا تعسف فيه ولا افتعال"[33] . و نتيجة لذلك تكون الصورة في مفهومهما هي " جماع هذه العمليات المفضية . هي هذه الحركة النامية المتجهة - في داخل العمل الأدبي - بين أحداثه لإبرازها وربطها بالعناصر الأخرى التي

---

[30] – ماركوز هربرت : البعد الجمالي . تر. جورج طرابيشي . دار الطليعة ، بيروت ، ط1/1979. ص.55.

[31] – محمود أمين العالم ، و عبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية . ص.44.

[32] – د. محمد مندور : في الميزان الجديد . ص.195.

[33] محمود أمين العالم ... : في الثقافة المصرية . ص.45.

يتكامل بها البناء الأدبي . وعلى هذا فالمعاني وحدها قيم متحجرة لا تصلح مادة للعمل الأدبي ، بل هي وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أحداثه وخلق ارتباطاته المتكاملة"[34] . وكما هو واضح فإن مفهومهما للصورة والمادة يلتقي مع تحديدنا السابق لمفهومي الشكل والمضمون حيث يبتعد مفهوم الصورة عن المعنى البلاغي الجزئي ليصير رمزا للعمل الأدبي في صورته الكلية المشكلة للمادة أو المضمون . وبذلك يقدم الناقدان مفهوما جديدا لإشكالية الشكل والمضمون بعيدا عن المفاهيم التقليدية المبنية على (المزاوجة) و(الثنائية) "التي تفترض أن لكل من الصياغة والمضمون وجودا مستقلا عن وجود الآخر في دلالته ومعناه ، وإن اتصل به في واقعه العملي البنائي"[35] . وهما بذلك يقومان بالتمييز بين الأدب التقليدي المنفصل عن حركة الحياة وبين الأدب الجديد الذي يدعوان إليه والمرتبط بالمجتمع وقضاياه . وهو ما يوضح كما يقول حسين مروه أسباب " التهمة التي يرددها أتباع المدرسة القديمة في النقد والأدب ، حين يتحدثون عن الحركة النقدية الجديدة ، من أنها تحفل بالجانب الاجتماعي من العمل الأدبي أكثر من احتفالها بالجانب الفني ، أي الشكلي ، أو الصياغي . وهنا نرى من أين تصدر هذه التهمة المعادة المبتذلة . إن هذه التهمة تصدر حقا من ذلك الفهم الكلاسيكي لعلاقة الصورة بالمادة الذي يفرض على العمل الأدبي وجودا (مزدوجا) ذا طبيعة (ثنائية)، ثم يقصر طبيعة الصورة على اللفظ، ويقصر طبيعة المادة على المعنى.

هكذا اكتشف المؤلفان مصدر التهمة ، وهو كشف ذو أهمية حقا ، لأنهما بذلك استطاعا أن يردا الأمر إلى نصابه ، فيوضحا أن اللفظ أو اللغة ليست إلا أداة من أدوات الصورة ، وما هي بالصورة ذاتها ، وأن المعنى كذلك ليس هو إلا أداة من أدوات المادة في الأدب ، وما هو المادة نفسها"[36] . وفي ضوء ذلك يكون سبب التهمة حسب حسين مروه هو قصور الفهم الكلاسيكي للقضية وعدم إدراكه للعلاقة العضوية بين صورة الأدب ومادته . وهو ما اكتشفته الحركة النقدية الجديدة مما جعلها تنظر إلى العمل الأدبي على " أنه ليس لغة ومعاني ، بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها

34- م . س. ص . ن.

35- م . ن . ص .11.

36- محمود أمين العالم ، .. : في الثقافة المصرية . ص .11. (المقدمة بقلم : حسين مروه).

الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا" [37]. وقد حاول الناقدان توضيح رؤيتهما من خلال إشارتهما لمجموعة من النماذج التي يبرز فيها تكامل الشكل مع المضمون. رغم اختلاف الموضوعات والرؤى، وبالتالي اختلاف المضامين والصياغة. فكل منهما يكتشف من خلال تطبيقاته دور المضمون وأهميته في بناء الشكل الفني. ذلك أن المضمون هو أساس التطور الفني والاجتماعي، وأن الشكل هو الذي يحقق وجود هذا المضمون، ولذلك فإنه قد يكون من أسباب نشر التطور أو عرقلته في آن واحد. إلا أن الدكتور غالي شكري لم يجد في مفهوم الناقدين لصورة الأدب ومادته شيئا جديدا أو إضافة جديدة إلى الفهم القديم لطبيعة العمل الفني، رغم ما أثرته هذه التعريفات من ردود فعل لدى الأدباء والنقاد. فهو يرى انطلاقا من أمثلتهما أنهما لم يخرجا عن النهج السابق، و بالتالي فإن الاتجاه الجديد في النقد - حسب رأيه -"يتحدث عن (الصورة) و(المادة) كشيئين منفصلين رغم تأكيده التقريري بوحدة عضوية بينهما. كان تأكيده تقريريا لأن الوحدة التي أشار إليها تختلف عن الوحدة الديناميبة في العمل الفني، للدرجة التي لا ينبغي عندها أن نقول بأن هناك وحدة، وإنما هناك عمل فني. فالتفاعل الذي يتخيله الاتجاه في العمل الأدبي أقرب إلى الحركة الميكانيكية منه إلى التفاعل التلقائي، ويبدو هذا واضحا عندما يتوهم أنه لو استعان اهرنبورغ بالصورة الأدبية لرواية جويس لتحولت أحداثه الروائية من حركة نامية صاعدة إلى حركة ناكصنة داخل أبطاله ولجمدت الحركة وثقلت ومات الاتجاه" [38].

إن الدكتور غالي شكري ينظر إلى القضية من زاوية استعمال مصطلح "الوحدة" للدلالة على علاقة الصورة بالمادة، فيرى أن اللفظة ذاتها توحي بالانفصال عن بعضهما، وبالتالي فهو يدعو إلى التركيز على العمل الفني بعيدا عن مثل هذه التقسيمات، بحيث "لا يصبح الأدب صورة ومادة أو شكلا ومضمونا، لأن هذين التعبيرين بلغا من التعميم درجة يستحيل معها فهم العمل الفني والنقدي على وجههما الصحيح، ولأن الفن في حقيقته مجموعة كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينها بصورة متناهية التعقيد" [39]. لذلك نجده يرفض مفهوم محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس للقضية، ويرى أنهما قد

37- م. ن. ص. 48.

38- د. غالي شكري: مذكرات ثقافة تحتضر. دار الطليعة، بيروت. ط. 1/1970. ص. 131.

39- م. ن. ص. 134.

أخطأ في فهم العملية الإبداعية لكونهما " فهموا التفاعل بين الشكل والمضمون على أساس شكلي فظنوا أن نوعية الأداة الفنية تشكل نوعية المضمون . بينما الفهم الصحيح يقول أن مهارة الفنان في استخدام أية وسيلة تعبيرية يسهم بصورة ممتازة في توصيل القيمة الإنسانية للعمل الفني . وربما كان السبب الثاني هو ذلك الاعتقاد الخاطئ بأن ثمة أسلوبا واقعيا وآخر ليس كذلك "[40] . والواقع أن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس لم يذهبا في نقدهما سواء في الجانب التنظيري أو التطبيقي إلى القول بأن " الأداة الفنية تشكل نوعية المضمون " ، بل ذهبا إلى عكس ذلك بجعل المضمون الأساس في تحديد نوعية الصورة ، والعكس صحيح أيضا . لأن أي تغيير في الصورة وعناصرها يحدث تغييرا في المضمون . وهو ما يستنتج من عبارتهما " لو استعان اهرنبورغ بالصورة الأدبية لرواية جويس لتحولت أحداثه الروائية من حركة نامية صاعدة إلى حركة ناكصة داخل أبطاله ، ولجمدت الحركة وثقلت وماتت الاتجاه"[41] . فما دام الموضوع والمحتوى والمضمون في الرواية الأولى يختلف عنه في رواية اهرنبورغ فمن الطبيعي أن تختلف الصورتان الأدبيتان لكل منهما ، وتغيير الصور فيما بينهما يؤدي إلى تغيير المضمون . كما أن الناقدين أكدا ما ذهب إليه الدكتور غالي شكري في اعتبار قدرة الفنان في استعمال الوسائل التعبيرية من أهم عناصر تشكيل العمل الفني ، واستعمالهم لمصطلح الصياغة كمقابل للشكل يدل على ذلك .

ولعلنا لا نشارك الدكتور غالي شكري فيما ذهب إليه من " أن الشخصيات السالبة والموجبة في المجتمع الإنساني ليست إلا (خامة) بالنسبة للأدب ، لا تملك التأثير في قيمة الجمال الفني أو نوعية الفنان نفسه"[42] . ذلك أن ناقد الأدب يدرس تلك الشخصيات ضمن الوجود الكلي للعمل الأدبي . ومن ثم فإن حكم عبد العظيم أنيس على شخصية "علي طه " في رواية نجيب محفوظ "فضيحة القاهرة " يدخل ضمن وظيفتها في العمل الأدبي . هذه الوظيفة التي أراد لها الكاتب أن تكون بهذه الصورة المجسدة في شخصية "علي طه " ، فجاءت في ألوان باهتة ميتة ، كما يقول عبد العظيم أنيس ، لأن الفكرة

40- م . ن . ص .131.

41- محمود أمين العالم ... : في الثقافة المصرية . ص.46.

42- د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر . ص . 132.

التي تدافع عنها وتتمثلها هي نفسها فكرة باهتة لم تنضج بعد ولم تتضح عند الكاتب ، يقول عبد العظيم أنيس : " إن مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية ، كقضية المعاهدة والدستور ، هي التي قضت على علي طه في الرواية وقدمته لنا في هذه الألوان الباهتة الميتة . ولو فهم نجيب محفوظ أن الكفاح الاجتماعي غير معزول عن الكفاح الوطني، لما عزل بطله في الرواية (علي طه) عن المجتمع المصري (الذي لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة) ، أي لما عزله عن هذه القضايا السياسية الهامة ، ولكان من المحتمل أن نرى هذا النموذج البشري ، من خلال المعارك التي يخوضها ، أكثر حيوية وأشد اقتناعا لنا كشخصية إنسانية حقيقية" [43] . إن نوعية المضمون هو الذي حدد نوعية الشخصية وكيفية بنائها فنيا . وبالتالي فهي تؤثر في المسار العام للعمل الأدبي وفق تصور الأديب لها ولسلوكها.

والواقع أن أغلب النقاد الواقعيين رغم تأكيدهم- نظريا - على وحدة الشكل والمضمون نجدهم في الجانب التطبيقي يقعون في الفصل بينهما ، وهذا يعود أولا إلى الإشكالية في تحديد دلالة المصطلح لدى بعض النقاد ، و ثانيا إلى كون العلاقة بين الذات والموضوع لم تكن قائمة على أساس متشابك من التفاعل . فبالنسبة للقضية الأولى نكرر ما سبق أن قلناه عن مفهوم الشكل في صورته الكلية التي تحوى الموضوع والمحتوى بجوانبه المختلفة وكذلك الصياغة . أما المضمون فهو الموقف أو التجربة التي يضمنها الأديب عمله الإبداعي ، ويتولى الشكل الفني بلورته . وفي ضوء ذلك لا يكون هناك سوى العمل الأدبي ، وتصبح القضية كما يقول الدكتور غالي شكري : "ليست هناك أدوات ووسائل توظف لخدمة غايات ، فالأداة ذاتها جزء من الغاية كما أن الوظيفة جزء من العضو ، فالروح هي الجسد لحظة الحياة ، ولا حياة خارج الجسد . لا وجود في العدم" [44] .

إن هذا الفهم لعلاقة الشكل بالمضمون يجعلنا نعيد النظر في تحديد مفهوم العمل الأدبي الذي ينظر إليه من حيث بناؤه الجمالي ومحتواه الاجتماعي ليصير كما يقول

43- محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية . ص 167.

44- د .غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث . دار الطليعة ، بيروت . ط 1/1981 . ص 206.

الدكتور غالي شكري : "هو ذلك النسيج الفني المتكامل الذي يكتسب دلالته الخاصة لكونه عملا فنيا فقط . وعندئذ لن يتحدث الناقد عن (أقسام) العمل الأدبي فيحلل مضمونه الاجتماعي ثم صياغته الجمالية ويحلم بأنه يتحدث عن العمل الأدبي كاملا . إن الفهم السليم لطبيعة الفن يفرض على الناقد أن يتناول العمل المنقود ككل . بل ويفرض على طبيعة العمل النقدي - بدوره - أن يكون نسيجا متكاملا غير مقسم إلى خانات للدلالات الاجتماعية والقيمة الجمالية والمضمون السياسي ."[45] .وذلك أن " نظرية الانعكاس " بوصفها الأساس الفكري والجمالي الذي تستند إليه الواقعية في إبداعاتها الفكرية والأدبية والنقدية جاءت لتضع الظاهرة الفنية في جدلها بغيرها من ظواهر الواقع . وبالتالي فهي ترى أن العمل الأدبي ينبني على أساس هذه الجدلية التي تتم بين ذات الفنان والموضوع الخارجي من ناحية وبين التشكيل الفني والدلالة الاجتماعية أو السياسية من ناحية ثانية . ومن ثم فهي تنظر إلى العمل الأدبي في صورته الكلية باعتباره نتاجا لتفاعل هذه العناصر . لذلك فهي ترفض المفهوم النقدي التقليدي لقضية الشكل والمضمون الذي يأتي الفصل بينهما كما يقول كريم الوائلي : " استجابة طبيعية للفصل بين الذات والموضوع و(الأنا) و(النحن) ، كما أن الوحدة التي يؤمن بها الناقد هي وحدة الموضوع غافلا بذلك ما تقدمه الذات من مدركات ، ويمثل الشكل وعاء يصب فيها القصاص مضمونه" [46] . ونتيجة لذلك كان الاهتمام بالشكل كأداة لغوية تعبيرية . كما رفضت الموقف الرومانسي الذي يغلب المضمون على الشكل ويعطي له أهمية خاصة، مما يحقق استمرارية الفصل بين الشكل والمضمون . وبالتالي الفصل بين عناصر العمل الفني .

إن النقد الواقعي إذ يستند إلى نظرية الانعكاس يرى أن الفصل بين الشكل والمضمون يعود في أساسه إلى تغليب " الذات على الموضوع أو العكس " . ومن ثم فإن "الانعكاس الآلي " الذي يأخذ به بعض النقاد الواقعيين يرجح الموضوع على الذات التي يلغيها . وبذلك يقضي على قدرتها في تشكيل الواقع والنص الأدبي فيصبح التركيز على

[45]- د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر . ص .133.

[46]-كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات والموضوع . العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة . 1986 . ص . 46.

المضمون وجعله الطرف الفاعل في العمل الأدبي ، بحيث يكون المضمون هو الذي يقرر قيمة هذا العمل . ولا يخفى علينا ما في هذا المفهوم من أخطاء تنعكس على المعالجة الفنية ابتداء من تعطيل خيال الأديب ومحاولة فرض أفكاره على القارئ بطريقة تقريرية آلية . لذلك اتجه أنصار "الانعكاس الفني" إلى حل إشكالية العمل الأدبي في إطار الوحدة الجدلية التي تتم بين الذات والموضوع من ناحية والشكل والمضمون من ناحية أخرى. ونتيجة لذلك " لا يلغي الناقد ذات الأديب الفاعلة التي تحقق من خلال حركتها الفاعلة بالواقع لونا من ألوان الوحدة تنعكس آثارها في النص الأدبي الذي يتحول إلى وحدة متماسكة ، لا يمكن إدراك جزئياتها إلا في ضوء وعي الكل" [47]. ولعل هذا الفهم يجعلنا لا نتفق مع هؤلاء النقاد الذين يولون أهمية للمضمون فيسبقونه على الشكل في العمل الأدبي باعتبار الشكل عندهم شيء ثانوي وهو يملك في ظنهم استقلالا نسبيا ، بحيث لا يتم تطور الشكل " بالسرعة التي يتطور بها المضمون ، فالمضمون الجديد يبحث دائما في الأشكال القديمة عن مظهر يتخذه " [48] ، وهو ما يبدو في اعتقادنا بعيدا عن الصواب لأن المضمون الجديد لا يمكن تحقيقه إلا بشكل جديد . صحيح أن الأشكال القديمة لا يمكن القضاء عليها أو استبعادها تماما ، غير أن توظيف الأديب لها ولعناصرها يتم وفق المضمون الجديد وبالتالي فهي تأخذ شكلا جديدا يتماشى مع رؤية الأديب وموقفه من ناحية ، ومع الواقع المعاصر من ناحية أخرى.

إن قضية الشكل والمضمون في العمل الأدبي كما يقول حسين مروه : " هي من عقد الفن الكبرى . بوجه عام . وهي لفرط تعقدها كثيرا ما تستدرج كلا من الناقد الأدبي ومبدع العمل الأدبي ، إما إلى خطر الشكلية ، وإما إلى خطر الواقعية المبتذلة ، إن لم يكن يمتلك القدرة على ترويض هذه العقدة . ولا تكفي الموهبة الفنية في امتلاك هذه القدرة إن لم ترفدها المعرفة بمعناها الشمولي ، وهي المعرفة التي لا بد أن تنتج - فيما تنتج - تمكين الذهن الخلاق من استيعاب جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون بجوهرهما المركب غير القابل للتفكيك والتجزيء " [49]. فالإبداع بهذا المفهوم مرتبط

[47] - م . ن . ص . 200.

[48] - م . ن . ص . ن.

[49] - حسين مروة : (ماذا تعني مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر) ، مجلة " الآداب " ع10، أكتوبر 1977 ص 12

بالجانب المعرفي الذي لا يقصد به المعنى الاستظهاري أو التصنيفي ، لأنه ليس تكريسا لواقع أو وصفا له ، وإنما يعني الكشف والبحث المستمرين من أجل خلق التوازن بين الذات والموضوع والشكل والمضمون ، باعتباره نص الأدبي انعكاسا فنيا للواقع ، وثمرة للنشاط الاجتماعي . لذلك نجد حسين مروه يطرح القضية من زاوية أخرى ، فيرى أن " من الأدباء العرب من يتصدى لطرح هذه المشكلة برفضها من الأساس . ومنطلق هذا الرفض يتجه إلى إنكار مقولة (المضمون) في العمل الأدبي الإبداعي ، بوجه ما . يرجع هذا الإنكار إلى فهم خاطئ لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون ، أي أن الوحدة الجدلية بينهما ، التي تعني أن لا وجود لأحدهما دون الآخر ، وأن لا تصور لأحدهما دون تصور الآخر . هذه الوحدة تستدرج البعض إلى رؤية البنية التعبيرية الأدبية كنسيج من العلاقات اللغوية الفنية الداخلية والمنفردة في خلق القيم الجمالية للعمل الأدبي ، بحيث يصح عند هؤلاء أن (الشكل) هو (المضمون) ، وأن (المضمون) هو (الشكل) ذاته ولا شيء آخر غيره "[50]. فالإشكالية في اعتقاده هي وليدة المضمون ، حيث يعمل قسم من الأدباء والنقاد على رفض هذا العنصر الهام في العمل الأدبي من خلال ادعاتهم أن العمل الأدبي يشكل وحدة متكاملة لا يجوز تفكيكها ، وبالتالي لا يمكن الحديث عن المضمون منفصلا عن شكله الفني ، وهم في ذلك ينسون أن مهمة النقد الأدبي تحليل العمل الفني إلى عناصر وفق بنيته الاجتماعية والفنية . لذلك يتساءل حسين مروه قائلا: " هل المشكلة إذن مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر ، أم هي قضية هذه العلاقة ؟ ".
فهو رغم تأكيده مرارا على الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون ، نجده قد ركز على هذا الأخير مبينا أنه مصدر الإشكالية في النقد و الأدب المعاصرين . ذلك " أن العمل الأدبي لا يمكن أن تتشكل بنيته التعبيرية ، أو أن تتشكل خصوصيته الفنية ، دون أن تتشكل هذه البنية أو هذه الخصوصية كصورة ما عن العالم ، أي كعلاقة ما بين العمل الأدبي والعالم ، أو بين الذات الأديب المبدع ومصدر عمله الإبداعي الذي هو العالم، أي الواقع القائم خارج الذات "[51]. فالمشكلة إذن تتمثل أو تتحدد على مستوى هذه العلاقة

50- م . ن . ص . ن.

51- م . ن . ص . 12.

التي تتسم في قسم كبير من أدبنا " بالانفصام " بين الذات والموضوع ، وبالتالي بين الشكل والمضمون.

إن الواقع بوصفه أحد طرفي العلاقة في نظرية الانعكاس الفني يجعلنا نفترض وجود تفاعل بين الكاتب وقضايا هذا الواقع ، لأن الشكل الفني في جوهره هو تجسيد لموقف الكاتب ورؤيته تجاه هذا الواقع ، وهو تعبير عن طموح الإنسان لإيصال أفكاره وأحاسيسه إلى الآخرين . ومن ثم فإنه لا يتحقق له ذلك إلا إذا استوعب الجوانب المعرفية لحركة الواقع ، واستطاع أن يتجاوز المظاهر الخارجية إلى الغوص في أعماق الموضوع ليكتشف الجوانب الإيجابية ويتفاعل معها ، حتى يكون أدبه انعكاسا ذاتيا وفنيا وإنسانيا عن الحقيقة والواقع . وفي ضوء ذلك يتم التلاحم بين عناصر العمل الأدبي ، وتتحقق الوحدة العضوية ، ويصير الحديث عن الشكل أو المضمون في العمل الفني لا يثير جدلا أو إشكالية ما دامت العناصر المثيرة للقضية غائبة . ذلك أن " الانفصام " الذي يسم معظم نتاجنا الإبداعي المعاصر كما يقول حسين مروه هو : " إحدى مشكلات مجتمعنا العربي في المرحلة الحاضرة لحركة تحرره الوطني ، لأن هذا الانفصام يفقد المجتمع سلاحا كفاحيا له فاعليته العظيمة على مستوى الأدب والفكر و الأيديولوجيا"[52]. ونتيجة لذلك ركز النقاد الواقعيون على المضمون وأعطوا له الأهمية الكبرى لأنهم يرون الإشكالية في انقطاع العلاقة بين الواقع أو (المضمون) والأديب أو(الذات) من ناحية وبينه وبين العمل الأدبي من ناحية أخرى . فمتى أزيل هذا العائق وانعدم من الإبداع صارت القضية عادية ، ولم تعد قضية الانحياز إلى هذا الجانب أو ذاك تطرح . غير أن المتتبع لحركة التاريخ يجد النقد قد عرف فصل الشكل عن المضمون في الممارسة العملية منذ أقدم العصور ، بل إن الأديب ذاته قد عرف مثل هذا الفصل حيث تبرز الفكرة في ذهنه أولا ، وبعد أن تتبلور وتنضج يبدأ في تجسيدها بوسائل وأدوات فنية يختارها وفق نوعية المضمون والشكل الفني المتصور.

إن الإشكالية لا تقف عند حدود العمل الأدبي أو النقدي ، بل تمتد لتشمل كل ما له علاقة بهما، فالفنون أو الأغراض الأدبية تصنف بمعزل عن بنيتها الفنية حيث يعتمد في ذلك فكرتها أو مضمونها أو موضوعها.

52_ م . ن . ص . ن.

وانطلاقا مما سبق ذكره حاول النقاد الواقعيون تقديم مفاهيم جديدة للشكل والمضمون تسهم في إزالة الإشكالية المحاطة بعلاقتيهما . فالشكل كما يقول محمود أمين العالم : " ليس إطارا خارجيا للعمل الأدبي ، فهو عملية البنية الداخلية ، ليس هو شكل القصيدة أي بحرها وقوافيها وليس ترتيب الرواية وتقسيم السمفونية تقسيما خارجيا ، بل هو العملية الداخلية في قلب العمل الأدبي التي تحول موضوعه إلى كيان فني ، إلى حقيقة فنية . و المضمون ليس هو الموضوع ، وما أشد ما يتم الخلط في النقد بين المضمون والموضوع . المضمون هو الثمرة التي انتهى إليها تشكيل الموضوع ، أي هي الموضوع مشكلا ، أي هي القيمة المضافة الناجمة عن تشكيل الموضوع . وبهذا المعنى يتم تعضون الشكل والمضمون ، أي تحقيق وحدتهما العضوية ، لا فن بغير صياغة ، وكل تشكيل أو صياغة تفضي بالضرورة إلى قيمة مضافة هي التي أسميها المضمون "[53] .وهكذا فإن فهمنا للشكل والمضمون على أساس هذا التحديد يجعل البحث في مضمون العمل الأدبي شيئا يتناقض مع الدعوة إلى وحدتهما ، ما دام المضمون هو محصلة الشكل الفني بمعناه العام الذي يشمل الصياغة والموضوع والمحتوى.

إن أغلب ما قدمه النقاد الواقعيون في دراساتهم النقدية يدخل ضمن هذا الفهم النقدي الذي يركز على الثمرة (المضمون) بوصفه كما يقول إدريس الناقوري : "الانعكاس الواعي للحقيقة الموضوعية ، وفي هذا تكمن كل الجوانب المتعلقة بالأصالة والتفرد . لأن الخصوصية الجمالية هي قبل كل شيء خصوصية الوعي الإبداعي . وليست الأصالة كما يقول هيجل سوى (القدرة على التفكير بشكل مستقل ورؤية المضمون المميز وغير المتكرر في أية ظاهرة حياتية) . وعلى هذا فالمنهج الإبداعي نتاج علاقات اجتماعية تتحدد فعاليته بالمعطيات الموضوعية للواقع والتاريخ للزمان والمكان "[54]. وكما يبدو فإن إدريس الناقوري يلتقي مع حسين مروه فيما ذهب إليه من حيث نسبة الإشكالية إلى الانفصام الموجود على مستوى الواقع والإبداع الأدبي ، لذلك

---

[53]- عمر أزراج : الحداثة في الفكر والأدب . مطبعة البعث ، قسنطينة ، الجزائر . ط.1/1984 . ص. 40.

[54] – إدريس الناقوري : (مشكلة المضمون في الرواية المغربية) مجلة " الآداب " ع10 أكتوبر 1977 ص103.

يرفض النظريات الشكلية والصيغ التي توحي بوجود الانفصام بين الشكل والمضمون .
ويرى " أن الطرح السليم لهذه القضية لا يتحقق إلا بالنظرة الشمولية والتفكير الجدلي الذي يعتبر العمل الأدبي وحدة مترابطة الأجزاء متكاملة العناصر في الوقت الذي يربطه بكلية عامة هي الظاهرة الاجتماعية أو الواقع الموضوعي"[55] . فالقضية كما يطرحها لم تعد قضية العمل الأدبي بمفهوم الجماليين الذين يفصلون العمل الأدبي عن العوامل الخارجية المحيطة به ، ويكتفون بدراسته معزولا عن كل الجوانب الأخرى ، وإنما أصبحت – انطلاقا من نظرية الانعكاس – قضية علاقة الواقع الخارجي بالعمل الإبداعي .
ومن ثم فإن المضمون هو الأساس في إدراك هذه العلاقة، ومعرفة المنهج الإبداعي والفكري للأديب باعتبار " مضمون الأدب هو إدراك الكاتب للحقيقة الموضوعية التي تدخل في الرواية ، في الأقصوصة .. كحقيقة معكوسة خارجة عن نطاق العمل الأدبي عديمة الصلة به ، وإنما تدخل فيه كحقيقة عاكسة موجودة داخلة كشكل ذاتي للعالم الموضوعي الخارجي . وهذا معناه أن مضمون الأدب لا يتحدد كحقيقة وإنما كرؤية لها ، ما دامت الحقيقة الموضوعية هي إدراك الفنان المحدد لظواهر الواقع وتقييمه لها بوصفه ممثلا طبقيا لإحدى القوى الاجتماعية (فالموقع الطبقي والاينتماعي يحدد الاتجاه الرئيسي في التفكير الفني ويكون المنهج والأسلوب الإبداعي) . وطبيعة التفكير تتحدد كما هو معلوم عن طريق الوعي الاجتماعي الذي ينعكس في وعي الذات ليرتدي أشكالا متنوعة جدا للتعبير" [56] . فالعلاقة التي يجب أن ينطلق منها الناقد هي علاقة العمل الأدبي بالواقع وطريقة تقييمه له ، لأن مهمة النقد لا تقتصر على الكشف عن الجوانب الفردية لانعكاس العالم الفني والموضوعي ، بل البحث في علاقاته الأساسية مع النشاط الإنساني ومع الجوانب المعرفية للعالم . فالمضمون هو الذي يحدد مكانة الأديب من عصره ، ويكشف عن علاقاته بواقع مجتمعه . ومن ثم فإن الناقد وهو يدرس بنية العمل الفني بكامل عناصرها التكوينية يهدف إلى كشف علاقة هذه البنية أو الشكل الفني بالواقع وقضاياه.

55- م . ن . ص . ن..

56- م . ن . ص . ن.

وهكذا فإن حسين مروه و إدريس الناقوري يميلان إلى تأسيس ما يمكن تسميته "بالنظرية المضمونية" ، وذلك على غرار النظريات الشكلانية المختلفة ، " فالمضمون .. هو دائما شكل إدراك الواقع الخارجي ، لأن صورة الفن أو شكله هي دائما صورة المضمون . وبإمكاننا أن نصل إلى العمل الأدبي من زاويتين ، من وجهة نظر مضمونه أولا على أساس العمل الأدبي نظرة عامة أيديولوجية للحياة (رؤية للعالم) ، كما يقول لوكاتش ، ومن وجهة شكله الخاص المتميز. إن تفسير المضمون بهذه الطريقة يعني أن كل مضمون لأي عمل فني يتضمن بالضرورة مكونين أساسيين هما الفهم الواضح لظواهر الحياة وتقييمها . والفهم والتقييم مرتبطان جدليا ويعبران معا عن موقف فكري واجتماعي (طبقي) وفني . ولهذا فنحن لا نستطيع بتاتا أن نتصور المضمون مفصولا عن الشكل "[57] . خلافا للشكليين الذين لا يرون جمال العمل الأدبي إلا في الشكل بمفهومه السلبي الذي ينحصر في "التصورات الشكلية ومجمل الطرق التقنية " . وهو المفهوم الذي يعده إدريس الناقوري مخطئا لكونه يقتصر على جانب محدود من العمل الأدبي وهذا الجانب ذاته لا يمكن وجوده بمعزل عن "المنهج الإبداعي والفكري " للأديب . لذا فالتركيز على المضمون ناتج عن أهميته الكبرى في تحديد رؤية الأديب وموقفه من الواقع . ومن ثم الكشف عن الأسلوب الذي ينفرد به في عمله الإبداعي ، لأن الأسلوب هو الرجل نفسه كما يقال ، ويقصد به جميع الجوانب والعناصر التي تتدخل في تكوين العمل الأدبي.

إن أغلب النقاد الواقعيين ساروا ضمن هذا النهج " المضموني " مع تفاوت فيما بينهم من حيث التعمق والوضوح والتسلسل في دراساتهم التطبيقية ". ولعل دراسة جلال فاروق الشريف الموسومة بـ" الشعر العربي الحديث ، الأصول الطبقية والتاريخية " تعد من ضمن أبرز الدراسات التي ركزت على المضمون ، أو ما يسميه بعض النقاد الواقعيين بـ "الرؤيا " التي يقول عنها الدكتور غالي شكري : " إن الرؤيا أصبحت هي التجسيد الدقيق لمفهوم الأثر الفني في النقد الحديث ، حيث لا شكل ولا مضمون ، بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية والجمالية والحضارية تفاعلت فيما بينها

---

[57]- م . س. ص .104.

على نحو غاية في التركيب والتعقيد " [58]. فالناقد جلال فاروق الشريف حاول في كتابه المذكور الكشف عن علاقة الشعر الحديث بالواقع العربي الاجتماعي والسياسي ، ومدى ارتباطه بالمرحلة التاريخية الراهنة من تطور المجتمعات العربية . وبخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين حيث برز الصراع الاجتماعي بصعود طبقة اجتماعية جديدة، وبروز اتجاهات فكرية وفنية . وبالتالي فإن جلال فاروق الشريف ينطلق في دراسته كما يقول : "من الفكرة التي ترى أن الكتابة وطرائقها تشكل بذاتها (مجموعة مواقف) قابلة للتحليل على مستويات مختلفة : تجاه الكائنات والأشياء ، ومواقف تجاه الكتابة نفسها . وانطلاقا من هذا المفهوم يصبح ممكنا البحث عن الترابط بين العمل الفني وبين المجتمع ، وبينه وبين السياسة " [59] . فالكتابة الإبداعية عند جلال فاروق الشريف هي رؤية وموقف ، رؤية للكون والمجتمع والإنسان ، وموقف تجاه هذا الواقع بجوانبه وأشكاله المختلفة . وهذه الرؤية والموقف لا يبرزان إلا في المضمون المشكل فنيا.

وقد سار ضمن هذا الاتجاه " المضموني " أيضا نبيل سليمان وبوعلي ياسين في أغلب كتاباتهما النقدية ، وبخاصة في دراستهما المشتركة " الأدب والأيديولوجيا في سورية " ، حيث صرحا في مقدمة كتابهما ، قائلين : " لقد انصب جل اهتمامنا ، إذن على مضمون الأعمال الأدبية المدروسة ، دون أن نغفل الشكل . وذلك لإدراكنا الارتباط القوي بين الشكل والمضمون . هنا نرى مع أرنست فيشر ان ثمة تأثيرا متبادلا بين الشكل والمضمون ، إلا أن (المضمون هو الذي يولد الشكل وليس العكس) . و(الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين) . أما المضمون فصفته المميزة هي الحركة والتغير . (وكثيرا ما يحدث أن يعبر عن المضمون الجديد في الأشكال القديمة) ، لكن لا يلبث المضمون الجديد بعد زمن أن يحطم الأشكال القديمة ويخلق أشكالا جديدة مكانها " [60]. وكما هو واضح فإن نبيل سليمان وبوعلي ياسين رغم إدراكهما لوجوب ارتباط الشكل مع المضمون في العمل الإبداعي ، إلا أنهما قد قاما

---

[58]- د . غالي شكري : شعر الحديث إلى أين ؟ دار المعارف بمصر ، القاهرة . 1968 . ص . 143.

[59]- جلال فاروق الشريف : الشعر العربي الحديث ، الأصول الطبقية والتاريخية . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1976 . ص . 18.

[60]- نبيل سليمان ، وبوعلي ياسين : الأدب والأيديولوجيا في سورية . دار ابن خلدون . بيروت . ط 1/1974 . ص 8.

بفصلهما عن بعضهما عندما اعتبرا الشكل متسما بالثبات ، وتغيره بطيئا ويتم تدريجيا ، بينما المضمون يمتلك حركته وقدرته على التطور والتغير بحسب الظروف . كما أن المضمون في العمل الأدبي قد يتسم بالجدة في الوقت الذي يكون فيه الشكل قديما . وهذا ما يدفعهما إلى التناقض وتأكيد القول بالفصل، لأن الحكم على مضمون عمل أدبي ما بالجودة والجدة وعلى شكله بالقدم شيء لا يمكن استيعابه ما دام المضمون عندهم " هو الذي يولد الشكل وليس العكس " . والواقع أن هذا التناقض مرده عدم تحديد المراد من الشكل والمضمون . فلو كانت نظرتهما إلى العمل الأدبي في صورته الكلية الشاملة لاكتشفا أن الشكل ليس هو المادة وأن المضمون ليس هو المحتوى . فالمادة قد تكون قديمة، ولكن الأديب يعيد تركيبها وفق المضمون فيخلق شكلا جديدا يختلف حتما عن جميع الأشكال السابقة . فاللغة والوزن والقافية وما إلى ذلك من عناصر تدخل في تكوين شكل القصيدة وليست هي القصيدة أو الشكل نفسه . ولعل هدفهما من دراستهما هو الذي أوقعهما في ذلك . حيث كانا يهدفان إلى وضع " كل أديب في موقعه من الهرم الطبقي للمجتمع العربي السوري ، فمن حق القارئ أن يعرف لمن يقرأ " [61] . وانطلاقا من غايتهما تلك اتجها إلى المضمون بوصفه الأساس أو العنصر الذي يوصلهما إلى غايتهما، ولذلك رفضا الاتجاه الشكلي ، لأنه كما يقولان : " اتجاه رجعي ومحاولة .. لصرف الأنظار عن الغايات المشبوهة ، والأفكار الهادمة ، التي يحتويها الشكل . إن محاولة كهذه ، نجدها بقوة لدى دعاة الرأسمال والإمبريالية ، فهم لا يتحدثون عن المضمون الرأسمالي للعالم البورجوازي ، بل يتجاهلونه ويصرفون النظر عنه إلى شكله الديمقراطي . بهذه اللعبة يبدو الصراع بين الرأسمال وقوة العمل كأنه صراع بين الديمقراطية من جهة والفوضى أو الدكتاتورية أو الكليانية (التوتاليرية) من جهة أخرى" [62] . وعلى كل فإن الناقدين رغم اعترافهما بصعوبة مهمة الربط النقدي الجدلي بين الشكل والمضمون ، فقد حاولا النظر إلى الأعمال الأدبية المدروسة من ناحيتي الشكل والمضمون . وإن كان هذا الأخير قد دفعهما في أحيان كثيرة إلى إهمال الشكل الفني للعمل الأدبي والاكتفاء بالتركيز على مضمونه.

---

[61]- م . ن . ص . 7.

[62]- م . ن . ص . 8.

والواقع أن هناك نقاد واقعيين استطاعوا ولو بنسبة محدودة الجمع في دراساتهم النقدية بين الشكل والمضمون ، والنظر إلى العمل الأدبي في صورته الكلية . وإن كانت الانطلاقة دائماً تبقى من المضمون ، حيث يمكن صياغة الإشكالية بالصورة الآتية ، وهي : ماذا قال الأديب ؟ وكيف قال ؟ وهل نجح في التعبير عما قاله ؟ والإجابة بالطبع لا تخضع للتسلسل المنطقي ، وإنما تكون بصورة جدلية تفنيكية وتركيبية في آن واحد . ومن ثم يمكن إضافة إلى " الاتجاه المضموني" ما كتبه سعيد علوش في دراسته عن " الرواية و الأيديولوجيا في المغرب العربي" . وإن كان ذلك بصورة تختلف في كثير من جوانبها عن دراسة نبيل سليمان وبوعلي ياسين وبخاصة من حيث المنهج .وهو ما يمكن قوله في دراسة الدكتور محمد مصايف " الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام " ، وكذلك دراسة الدكتور واسيني الأعرج الموسومة " باتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية " . حيث يتفق الناقدان في دراستيهما على أن علاقة الشكل بالمضمون هي علاقة عضوية " ديالكتيكية غير قابلة للانفصام". وإن كان لكل منهما كما يقول الدكتور واسيني الأعرج خصوصيته التي تسمح له " أن يمارس حضوره وحركيته الذاتية بدون أن يكون مرتبطا بالضرورة بالثاني ، بشكل نسبي طبعا "[63]. فالمهم عنده هو " أن ندرك الصياغة أو الصورة أو الشكل .. لا باعتباره مجرد إطار ثابت أو تضاريس خارجية لعمل من الأعمال ، وإنما باعتباره عملية مرتبطة بوظيفة العمل نفسه ، بمادة وجوده . فالشكل الحقيقي للصورة ، وهو عملية البناء الداخلي وتنميته ضمن تطورات المضمون وتطورات الشكل بصفة عامة داخل العمل الأدبي ذاته " [64] . وإذا كان مفهوم الدكتور واسيني الأعرج لعلاقة الشكل بالمضمون يبدو متقاربا إن لم نقل متشابها مع مفهوم محمود أمين العالم ، فإن محمد مصايف حاول في تعريفه لهما أن يكون أكثر دقة ووضوحا مستفيدا من [illegible] النقدية المعاصرة . حيث يرى أن " الأفكار الجزئية الثانوية ، واللغة والأسلوب [illegible] في الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الأديب في التعبير عن موقفه ، و[illegible] ما نسميه عادة (بالشكل) . فكمن ساعدا الفكرة العامة ،

---

[63]- د . واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر [illegible] 1986 ، ص 271 .

[64]- [illegible] 446.

أو الدلالة العامة ، أو المضمون ، هو شكل ، حتى الأفكار الجزئية بما فيها من عواطف ومشاعر تدخل في آخر الأمر في باب الشكل ، أي كل ما يتذرع به الأديب من وسائل فنية من لغة وأسلوب وصور وأفكار جزئية وأحاسيس يعد شكلا ، باعتبار أن هذه الوسائل لا تستخدم لذاتها ، وإنما للتعبير عن قضية أو موقف يشغل بال الأديب . ويشكل هدفه الأول من الفن" (65) . فهو يوسع من دائرة الشكل ليشمل كل العناصر الموظفة في العمل الفني بما فيها المحتوى ، ويحصر المضمون في الدلالة الكلية للعمل الأدبي . ويبقى تركيز الناقد محمد مصايف على المضمون أو الموقف يتماشى والاتجاه الواقعي الذي يرى " أن الأدب كسائر الفنون التعبيرية الأخرى ليس إلا وسيلة لتشخيص موقف الفنان من الحياة "(66) . فالكاتب عنده لا يكتب من أجل الكتابة ، وإنما ليعبر عن وجهة نظره الخاصة تجاه قضايا الواقع ، ومن ثم ينبغي أن ينحاز إلى مواقف معينة يلتزم بها ويعمل على تحقيقها في الواقع . وهو ما يراه أيضا الناقد مخلوف عامر الذي يقول في دراسته لرواية الزلزال للطاهر وطار ، إنه " ينبغي النظر إلى العمل الأدبي على أنه مضمون وموقف ، وحتى يصبح العمل الفني جديرا بهذه التسمية ، لا بد أن يحتوي عنصرين لا يستقيم بدون أحدهما ، أولهما الدلالة الإيجابية وثانيهما العنصر الفني"(67) . وإن كان الناقد محمد مصايف يقر بـ"أن البناء الفني ناتج عن تفاعل المضمون والشكل في عملية واحدة"(68) ، ومن ثم يرفض تجزئة العمل الأدبي إلى شكل ومضمون ، ويرى " أن العمل الأدبي كل لا يتجزأ إلى موقف اجتماعي أو عقائدي ، وآخر فني ، بل إن الموقف الاجتماعي والوسائل الفنية التي سبق تحديدها ليست في الواقع إلا شيئا واحدا متداخلا لا يفهم أحده دون الآخر"(69).وانطلاقا من هذا التصور المعاصر للشكل والمضمون حاول الناقد في أغلب دراساته التركيز عليهما معا باعتبار المضمون نتاج الشكل الفني بعناصره المكونة له ، والعكس صحيح أيضا . وهو الأمر نفسه الذي نجده في دراسة الدكتور واسيني الأعرج

65- د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب . ش . و . ن . ت . الجزائر . 1981 . ص . 28.

66- م . ن . ص . 30.

67- مخلوف عامر : تجارب قصيرة وقضايا كبيرة . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . 1984 . ص . 51.

68- د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب . 134.

69- م . ن . ص . 30.

المذكورة ، حيث حاول النظر إليهما معا مركزا في الوقت نفسه على الخلفية الاجتماعية والسياسية والثقافية التي أفرزتهما ، باعتبار الكاتب كما يقول : " هو نتاج واقعه ونتاج التاريخ وإهماله يعني افتقاد النظرة العلمية في التعامل مع الإبداع والمبدع "[70]. وهو في ذلك يعتبر المضمون هو الذي يوجد الشكل وليس العكس ، مما جعل المضمون إن لم نقل المحتوى يكون المحور الأساسي الذي تدور عليه دراسته ، وهو الاتجاه نفسه الذي سارت فيه أغلب دراسات النقاد الواقعيين في الجزائر لإيمانهم برسالة الأدب في المجتمع ودوره في دفع الحركة الفكرية والأدبية نحو الأفضل . فالناقد مخلوف عامر الذي يؤكد " أن الأثر الفني هو نتيجة تفاعل بين الشكل والمضمون إذ يسهم كل منهما في بناء الآخر وتشكيله ، وعندئذ تسقط الحدود بينهما" ، يرى " أن التمايز يظل موجودا على الرغم من التداخل الكبير ، ومن الضروري أن يظهر في الكتابة تسهيلا لمعالجة الأثر الأدبي واحتراما لمنهجية ما لا أكثر"[71] .وهو في ذلك يركز على موقف الأديب الذي يعتبره أساس العمل الأدبي لأن الجزائر في نظره تمر بمرحلة جديدة " تتطلب تجنيد كل الطاقات الثورية والديمقراطية لمحاربة الأفكار المغرقة في الرجعية والقضاء على الأفكار التواكلية والانهزامية والانتهازية والتطرف اليساري"[72] .وهو في ذلك لا ينفي ... يقول " أهمية الشكل ، ولكن لأني أومن بأن الشكل الجيد لا يكون إلا مع المضمون الجيد في معظم الأحيان" [73] .

وقد يبدو موقف الناقد الدكتور عبد الملك مرتاض تجاه القضية أكثر تطورا – نوعا ما – حيث دعا خلال حديثه عن " المنهج المستوياتي " إلى وجوب " مراعاة النص الأدبي في شموليته بحيث نتناوله شكلا ومضمونا بدون محاولة فصل أحد القطبين عن الآخر فصلا اصطناعيا ؛ كما يجيء ذلك الدارسون التقليديون . ذلك بأنهما ينجزان دفعة واحدة ؛ فكيف يجوز فصلهما ، بالاستغناء عن أحدهما ؟ .. فالإبداع عملية كلية لا تتجزأ ولا تتمزع ؛ فلا شكل ولا مضمون ؛ ولا دال ولا مدلول ؛ وإنما هناك نص مطروح بين

70– د . واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر . ص . 77.

71– مخلوف عامر : تجارب قصيرة وقضايا كبيرة . ص . 100.

72– م . ن . ص . 96.

73– م . ن . ص .17.

أيدينا في صورته النهائية بكل أبعادها الفنية والجمالية والأيديولوجية "[74]. لذلك نجده يسائل النقاد قائلا : " أروني بربكم لفظا واحدا ورد في نص من النصوص ولا مضمون له ، وكيف يجوز التعامل مع جسد لا روح فيه ؟ ثم كيف يمكن الزعم بأن اللفظ فضلة في رأي بعض النقاد المعنويين والاجتماعيين ، وأن المعنى فضلة في رأي الشكلانيين والبنيويين الذين لم يكن موقفهم فيما يبدو إلا ضربا من رد الفعل المتطرف ؟ والحق أن لا هؤلاء ، ولا أولئك ، ولا آخرون محقون ، وأولى لنا أن ننشد منهجا شموليا تكون له القدرة على استكناه دقائق النص ، واستكشاف كوامنه ، وتعرية مكامنه"[75]. وبذلك ، كما يقول . نتخلص " من خرافة الشكل والمضمون " ، وننطلق في دراسة النص الأدبي مما نريد من الشكل إلى المضمون أو العكس ، فالأمران سيان عنده . والواضح من النص أن الناقد عبد الملك مرتاض لا يفرق بين المعنى والمضمون ، ولا يحدد أسس المنهج الشمولي وخلفياته الفكرية . إلى جانب ذلك فالقارئ لدراساته التطبيقية يكتشف عكس ما يذهب إليه في هذا النص وفي غيره من النصوص ، فالعائد مثلا إلى كتابه "القصة الجزائرية المعاصرة " يجد الناقد قد خص القسم الأول من الكتاب إلى دراسة المضمون الاجتماعي والوطني في القصة الجزائرية المعاصرة . والقسم الثاني منه إلى الجانب الفني . وهو ما يجعل الدراسة لا تختلف في منهجها – عموما –عما نقده ورفضه ، بل يمكن القول إن دراسة الدكتور محمد مصايف للرواية الجزائرية أكثر التزاما بالتصور الذي دعا إليه الناقد عبد الملك مرتاض حيث لم يفصل بين الشكل والمضمون ، ونظر إليهما في صورتهما الكلية . ومن ثم نرى أن الناقد الدكتور عبد الملك مرتاض لم يتخلص بعد من آثار المراحل الأولى في نقده التي كان يرى فيها " أن العنصر السياسي ، أو الديني ، أو الاجتماعي ، أو الاقتصادي ، أو الإصلاحي ، إذا سيطر على حركة أدبية، ليس معناه أن هذا الأدب دين أوسياسة أو نحوهما ؛ ولكن معناه

---

[74]– د . عبد الملك مرتاض : أ . ي . دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . 1992 . ص . 12.

[75]– د. عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد .ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . 1993 . ص . 10.

أنه أدب حي ملتزم يهتم بالفرد من حيث ما هو مضطرب في مختلف مناكب الحياة "[76]، أو رأيه الآخر الذي يناصر فيه موقف الجاحظ (ت. 255 هـ) من سوء ذوق أبي عمرو الشيباني ، لأن هذا الأخير اعتبر الشعر معاني خلافا للجاحظ الذي يرى جمال الأدب في رونق ألفاظه وحسن بهائه ، فهو يركز على الشكل أكثر من المعنى"[77].وفي مقابل ذلك نجد الدكتور واسيني الأعرج قد استطاع أن يطور رؤيته ، وأن يتخلص من النظرة الآلية للعمل الإبداعي التي تركز كثيراً على الصراع الطبقي والتناقضات الاجتماعية في العمل الإبداعي ، وصار ينظر إلى العمل الأدبي في صورته الكلية ، بل أصبح يولي أهمية أكبر للشكل ، حيث نجده في مقدمة كتاب " ديوان الحداثة " يركز على الجانب الفني ويذهب في تقييمه للحركة الشعرية الإصلاحية إلى القول : " فالقصيدة الإصلاحية في عمومها كانت تبشيرية وسقطت في المباشرة السياسية بالرغم من الإمكانات الكثيرة التي كانت تتوفر عليها الجمعية وكان بإمكانها ترقية الوظيفة الأدبية للنص الإبداعي ، وليس فقط الترقية السياسية التي ربطت في حدود المصدرية الدينية والأخلاقية العامة "[78]. فالجانب الفني يمثل أساس العمل الإبداعي ، و"الوظيفة الفنية التي لا يمكن أن يتم الترويج إلا من خلالها ، فقد أهملت إهمالا تاما . أي أن القصيدة في عملية الخلق لم تستطع أن توفق بين هذه الازدواجية (الفن + الوظيفة) فأعادت إنتاج الأيديولوجية الإصلاحية كما هي ولم تحولها تحويلا إبداعيا خلاقا . فالتوفيق بين الفن والوظيفة (الاجتماعية الجمالية- Socio Esthetique) لا يمكن أن يتأتى إلا وفق الشرط الأساسي الذي يجعل من القصيدة الشعرية فنا" [79] . فالناقد واسيني الأعرج كما رأينا يركز على ما يعطي للأدب أدبيته ، لأن الوظيفة الاجتماعية للأدب – كما يرى– هي تحصيل حاصل . " صحيح أن وظيفة الأدب لا يمكن رؤيتها خارج السياق الاجتماعي والحضاري للأمة ، هذا تحصيل حاصل ، ولكن

---

[76] – د . عبد الملك مرتاض : نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر . ش . و . ن . ت . الجزائر . ط.1983/2.ص . 13.

[77] – يراجع : د. عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية . دار الحداثة ، بيروت. ط.1986/1 . ص . 7.

[78] – واسيني الأعرج : ديوان الحداثة ، بصدد انطولوجيا الشعر الجديد . مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر . ص.13.

[79] – م . ن . ص . 15.

هذه الوظيفة لا يمكن أن تؤكد إلا إذا خضع النص للشرط الأدبي"[80] . لذلك نجده يحول اتجاهه نحو الفني ويؤكد له انهيار " الخطابات المنتفخة التي كانت فيها خطابات السياسي والأيديولوجي أحيانا تخبئ ما هو جمالي وحيوي حتى رهنت التجربة ذاتها للخطاب العام"[81]. ومع ذلك يبقى الاتجاه العام في النقد الأدبي بالجزائر يميل إلى تغليب المضمون على الشكل لأن مفهوم الكتابة الأدبية ما يزال مرتبطا بالوظيفة الاجتماعية ، فهي كما يقول الناقد محمد بوشحيط " فعلا واعيا ، يرتبط فيه الفكر بالممارسة ، بطريقة يمكن الفصل بينهما . واعتبارها لحظة وعي حقيقية للذات والموضوع"[82]. على الرغم من إيمانه بأن " الإبداع الفني يتأتى بالموهبة وامتلاك أدوات الأصالة الفنية ، بهضم الموروث لاستخلاص الظواهر الإبداعية"[83]. وهو ما سبق أن عبر عنه الناقد ت. س. إليوت في حديثه عن "التقاليد والموهبة الفردية"[84].

وانطلاقا مما سبق يمكن القول بأن الدراسات التطبيقية في النقد العربي المعاصر قد اتخذت شكل اتجاهات وفق العلاقة المفترضة بين الشكل والمضمون . بحيث يمكن ملاحظة أربع مستويات نقدية مختلفة تدور فيها أغلب دراسات النقاد الواقعيين ، رغم التأكيدات النظرية المتكررة حول الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون . وهذه المستويات الأربع قد يجدها الباحث في أعمال ناقد واحد مثلما يجدها في أعمال باقي النقاد الآخرين . ولعل ما قدمه حسين مروة في كتابه " دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي " في طبعته الأولى يتسم بوضوح هذه المستويات النقدية. حيث نجده في الدراسة التي خصها " لشعر الأطفال الصغير " (بشارة الخوري) ، يمثل المستوى الأول أي الاتجاه المناقض للتأكيدات النظرية من خلال إهماله الكلي للجانب الفني . ولا شك أن مثل هذا الاتجاه يشكل موقفا سلبيا ما دام الناقد يقوّم نصا أدبيا وليس تقريرا سياسيا أو

[illegible] ... المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . 1984 . ص . 7.

[illegible]

[illegible] ... النقد الأدبي . ترجمة د . لطيفة الزيات . مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة .

اجتماعيا ، وينطلق من منهج له رؤيته الفكرية و الفنية التي تؤكد تلاحم الشكل والمضمون . فهو يقول : " تتناول هذه الدراسة الجوانب الوطنية والاجتماعية بخاصة من شعر الديوان ، ست مراحل من حياتنا اللبنانية رافقها الأخطل الصغير مرحلة مرحلة بوجدانه الشعري.." [85]. و الواضح أنه من حق الناقد أن يقف عند هذه الجوانب ويتناولها في دراسته ، وهي من صميم النقد الواقعي ، غير أنه من واجبه أيضا أن يضع في اعتباره بأنه يدرس نصا أدبيا . وهو الأمر الذي لم ينتبه إليه حسين مروه ، ولم يوله أهمية في دراسته التي كرّسها لاستخلاص الظواهر السلبية والاجتماعية التي رصدها الديوان . والناقد نفسه يكتشف هذا في طبعته الأخيرة ، حيث يحذف الدراسة ويستبعدها مع دراسات أخرى لأنها كما يقول : " كانت قاصرة على استيعاب شروط المنهج نفسه الذي أجهد دائما أن يكون أمينا له في عملي النقدي وعملي الفكري على السواء"[86]. والأمر ذاته نجده عند أغلب النقاد الواقعيين ، ويمكن العودة إلى ما كتبه محمود أمين العالم في كتابه " الثقافة و الثورة " حول قصص غوغول و دوستويفسكي وتشيخوف ليتضح هذا الاتجاه الذي يخلو من الإشارة إلى الخصائص الفنية .

أما المستوى الثاني من الدراسات النقدية الواقعية في المجال التطبيقي فيتسم بمنح النص جزءا عابرا مما يستحقه من التقويم الفني وهو ما يبدو أيضا عند حسين مروه في دراسته التي خصها لمسرحية توفيق الحكيم " الطعام لكل فم " حيث يستهلها بحديث يوحي بتكافؤ العنصرين الأيديولوجي والفني فيها ، غير أننا إذا تابعنا الدراسة نجد التلميحات الفنية القليلة ، و العناية بالتقويم الجمالي أقل ، خلافا للجانب الأيديولوجي الذي أعطى له ما يستحقه . ونجد الناقد نفسه يمثل المستوى الثالث في دراسته لرواية مارون عبود " فارس آغا " ، حيث استطاع أن يحقق توازنا في العناية بالتقويم الأيديولوجي والفني . فقد تساءل في البداية عن شكل الرواية ، وعن عناصرها ، والمدرسة الأدبية التي تنتسب إليها محاولا استخلاص جملة من الخصائص الفنية المتصلة ببنائها الفني . وبالمستوى نفسه تناول قيمها الأيديولوجية موضحا علاقتها بالطبقات الشعبية.

85- حسين مروه : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي . مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط.1986/3. ص.277.

86- م . ن . ص . 12.

أما المستوى الرابع فتأخذ القيم الفنية فيه شكلا جديرا بالتسجيل ، ومن ثم لا نجده عند غالبية النقاد الواقعيين بل ينحصر في مجموعة قليلة من النقاد والدراسات أمثال محمود أمين العالم في " تأملات في عالم نجيب محفوظ " ، وحسين مروه في دراسته عن خليل حاوي و بلندا الحيدري ، وسواهما . حيث استطاعا توفير لدراساتهما، التقويم الفني المتناسب مع طبيعة النص الأدبي ، انطلاقا من الرؤية الأيديولوجية الماركسية.

وعلى كل فإن الصورة الغالبة في الدراسات التطبيقية لدى النقاد الواقعيين اتسمت بالاهتمام بالجانب الأيديولوجي ، والتركيز على المضمون في العمل الأدبي باعتباره الغاية والهدف الذي يسعى إليه الأديب من وراء إبداعه و تشكيله الفني . وانطلاقا من طبيعة الحكم والتفسير الأيديولوجيين برز ما سماه بعض النقاد الواقعيين " بالأدب الرجعي " و " الأدب التقدمي " . والواقع أن الرجعية و التقدمية ارتبطتا في مرحلتهما الأولى بالتراث ، حيث اتخذت "الرجعية " التراث درعا يقيها من التقدم الحضاري ومن الديموقراطية الاجتماعية ، فقسمت العمل الأدبي إلى شكل ومضمون ورأت أن الشكل هو " مجموعة من القيم الثابتة لا يجوز من الناحية الجمالية تغييرها فيما يختص بالأوزان و القوافي ، أي بالشكل . أما المحتوى فيرى أنه قابل للتجدد جيلا بعد جيل"[87]. والواقع أن المحتوى ذاته لا يخضع للتجدد لأنه يجب أن يرتبط عندهم بالصورة المثلى التي تكونت في العصور السابقة.

وعلى كل فإن القضية في الأدب والنقد ارتبطت بموقف الأديب وغايته من عمله الإبداعي ، أو بمعنى آخر بالقيمة الاجتماعية للأدب . فالأدب التقدمي كما يعرفه حسين مروه هو الأدب الذي " يكون أقرب وأصدق تصويرا للحركة التاريخية التي تدفع القوى الاجتماعية إلى التطور ، و بمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع ، بعد أن انتهت مهمتها التاريخية"[88] ، يكون تقدميا . أما الأدب الرجعي فهو " الذي يتجاهل –

[87]- د . غالي شكري : التراث والثورة . دار الطليعة ، بيروت . ط1979/2 .ص .173.

[88]- حسين مروه : قضايا أدبية . دار الفكر ، بيروت . ط1956/1 . ص . 12 .

عن قصد أو عن غير قصد - فعل حركة التاريخ هذه يتجاهل القوى الجديدة النامية وينصرف همه في العمل الأدبي إلى الفئة التي تعوق حركة الولادة والتجديد ويؤكد مصالحها ويزين (فضائلها).."[89] . وكما يبدو من مفهوم المصطلحين تركيزهما على المضمون الاجتماعي مما يجعلهما أقرب إلى مصطلحات الباحث الاجتماعي منها إلى الأديب أو الناقد ، ولكن انطلاقا من نظرية الانعكاس ومن مهمة الأديب في الحياة نجدهما مرتبطين بالأدب أيضا وبمضمونه خاصة . ولا شك أن ذلك ينعكس على الجانب الفني بحيث تكون "الرؤية الاجتماعية " المتخلفة مرتبطة " تلقائيا بألوان متخلفة من الإبداع الفني ، والتخلف هنا في الرؤية الاجتماعية والقيمة الجمالية على السواء"[90]. ومن ثم فإن ما ذهب إليه الدكتور غالي شكري برفضه المصطلحين في المجال النقدي بعيد عن الحقيقة ، لأنه اعتمد علاقة العمل الأدبي بالأديب وليس علاقة العمل الأدبي بالواقع المحيط به . فرأى أن بلزاك " كان .. محافظا في السياسة وكانت عواطفه كلها تتجه إلى الطبقة المقضى عليها بالزوال ، ورغم ذلك - يقول أنجلز - (فقد صورت أعماله الرائعة حتمية انهيار هذه الطبقة ، فكان بلزاك من أكبر انتصارات الواقعية).."[91] .ونحن لا نرى فرقا جوهريا بين ما سماه حسين مروه " بالأدب التقدمي " وما سماه سلامة موسى وغالي شكري نفسه " بأدب الشعب " ويسميه نقاد آخرون بـ"الأدب الجماهيري " ، فالقضية واحدة وهي البحث عن نوع معين من الأدب يعكس طموحات الشعب ، بل إن الدكتور غالي شكري يستعمل المصطلح ذاته ، إذ يقول : " ليس الأدب التقدمي بدعا في العصر الحديث ، وإنما هو مرتبط أوثق الارتباط بمحاولات السابقين وتجاربهم الواعية وغير الواعية في تجسيد أكثر القيم تقدما ودفعا لمجتمعاتهم إلى الأمام" [92]. فالموقف لا يحدده الانتماء الطبقي للكاتب بقدر ما تحدده رؤيته للحياة وللواقع التي يعكسها في عمله الإبداعي . لذلك فنحن لا نوافق الدكتور غالي شكري فيما ذهب إليه من أن " الصياغة الجمالية هي الفيصل في تقييمنا للفن ، إذ هي التي تعطيه نوعيته الخاصة ، أي أن الفن يستمد مادته من الحياة ، ولكنه يهب هذه المادة شكلا نوعيا خاصا هو الشكل الفني ،

---

[89]- م . ن . ص . 21 .

[90]- د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر . ص . 121.

[91]- م . ن . ص . 124.

[92]- د . غالي شكري : ثورة المعتزل . دار ابن خلدون . بيروت . ط.1973/2 . ص . 58.

وبذلك لا نستطيع أن نصف عملا أدبيا بالرجعية أو بالتقدمية (بالمدلول السياسي والاجتماعي للتعبير) إذا شئنا أن نكون نقادا للأدب . أما الباحث الاجتماعي والكاتب السياسي فيمتلكان هذا الحق ، وعندئذ لا يكون عملهما نقدا أدبيا "[93]. إن القارئ لهذا النص يجد الدكتور غالي شكري لا يختلف كثيرا عن الشكليين والبنيويين الذين يعزلون النص الأدبي ويغفلون مرجعيته ، مكتفين بالنظر في عناصر البنية وفي نظام حركتها . ولولا مواقفه النقدية الأخرى التي تكشف عن ناقد واقعي يدعو إلى ارتباط الأدب بالواقع الاجتماعي والسياسي لعددناه من ضمن النقاد الجماليين .

إن العمل الأدبي يكشف عن رؤية الأديب للواقع ، ويحدد الخطوط التي تشده نحو الأسوار الاجتماعية ، " فالموقف التقدمي هو أبدا مع الحياة ، والموقف الرجعي هو أبدا ضد الحياة، والحياة المعنية هنا هي حياة مجموع الشعب الفقير المسلوب تاريخيا" [94]. وعلى هذا الأساس لا يكون الانتماء الطبقي الاجتماعي للكاتب هو المقياس الوحيد في إصدار الحكم على العمل الأدبي بطريقة آلية ، وإنما الأساس في ذلك هو الأثر الفني . فالقضية كما يقول الدكتور غالي شكري : "لا ريب أن طبقة الفنان عنصر هام في تكوينه الذاتي ، ولكنها ليست بالعنصر الوحيد . واكثر الأدباء أصالة – يقول لانسون– هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة أرباعه من غير ذاته . وأبناء الطبقة الواحدة يستجيبون لأحوالها الاجتماعية حسب ظروفهم الفردية الخاصة ، فلن تكون الطبقة – إذن – فيصلا في التكوين الفلسفي للفنان ، ولن تكون الأعمال الأدبية تابعة لطبقات أصحابها بطريقة آلية"[95]. ومن ثم تبقى الرؤية الفنية والفكرية تختلف من أديب إلى آخر وفق مفهومه لطبيعة الأدب وغايته ، وبالوظيفة التي يؤديها في الحياة.

---

[93]- د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر . ص . 124.

[94]- وفيق خنسة : دراسات في الشعر الحديث . دار الحقائق ، بيروت . ط .1980/1 . ص . 3.

[95]- د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر . ص . 126 .

القسم الثاني

الاتجاهات النقدية المعاصرة

الفصل الأول

الاتجاه الواقعي في النقد الأدبي بالجزائر

- مفهوم الواقعية
- نشأة الواقعية في النقد الأدبي الجزائري

أ- مفهوم الواقعية : مما لا شك فيه أن مصطلح الواقعية réalisme هو أكثر المصطلحات النقدية تعقيدا وتشابكا وإحراجا للناقد وللدارس الباحث عن الحقيقة الموضوعية في الأدب ومدارسه النقدية . ذلك أن الواقعية قد مرت منذ ظهورها بعدة مراحل قبل أن تصل إلى ما هي عليه اليوم ، مما جعل مفهومها يتعرض في كل مرحلة من مراحل تطورها للإضافة والتجديد، ومحاولته مسايرة الواقع وظروفه المختلفة ، وبالتالي تجاوز المفاهيم السابقة . خاصة وأن الواقعية اتسمت بامتلاكها القدرة على مخاطبة الحاجات العامة للمجتمع ، والتعامل مع الواقعين الاجتماعي والفني بأشكالهما المختلفة. لذلك فإن البحث عن مفهوم محدد للمصطلح يستوعب مئات الكتاب والشعراء والنقاد ويوحد اتجاهاتهم المتباينة ليضعهم في خانة واحدة اسمها الواقعية أو المذهب الواقعي، يغدو أمرا صعبا لا يمكن تحقيقه . ومثل هذه الإشكالية لا تقتصر على الواقعية وحدها ، بل تكاد تشمل كل المذاهب الأدبية والمدارس النقدية . فقد سبق للنقد أن عرفها مع بداية ظهور مصطلح "الكلاسية " في القرن السابع عشر حيث عجزت عن احتواء كل الكتاب الكلاسيكيين وإخضاعهم لقواعدها القاسية . وازداد الأمر إحراجا حين ثار الأدباء والنقاد على قواعدها في القرن التاسع عشر، وأخذوا يحطمون قلاعها المحصنة . وعلى الرغم من التباين الواضح بين رؤاهم وردود أفعالهم في كتاباتهم الأدبية والنقدية ، فإن مصطلح " الرومانسية " جاء ليجمع هذا الشتات تحت جناحه ، وليجعل بعض الدارسين بعد ذلك يعلن صراحة بأن البحث عن مفهوم محدد للرومانسية هو ضرب من الخيال أو كما قال بول فاليري Paul Valery(1871-1945) : " إن المرء لابد أن يكون غير متزن العقل إذا حاول تعريف الرومانسية ".

أما الواقعية التي جاءت نتيجة للتطورات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي مست الواقع الأوربي على مدى القرن التاسع عشر وما بعده ، فقد اتسعت الهوة بين تياراتها المختلفة حتى أصبحت تفرض على الباحث إشكالية استجلاب صفة أخرى للدلالة على المصطلح الذي يقد ،ه بعد أن كثرت أسماء الواقعية وتعريفاتها كثرة لم تشهدها أي مدرسة أخرى سابقة أو لاحقة . فقد أورد النـــاقد الإنجليزي ديمين كرانت Damian

Grant (ولد سنة 1940) في حديثه عن الواقعية ما يزيد عن الخمسة والعشرين نوعا من الواقعيات[1]، يمكن أن نضيف إليها بعض المصطلحات الأخرى التي برزت عند بعض النقاد العرب كـ"الواقعية العربية " ، و"الواقعية الحضارية " ، و"الواقعية الشمولية "، و"واقعية الواقعية "، و"الواقعية الإسلامية "، وغيرها . وقد عبر محمد مندور عن هذه الإشكالية التي عرفها مصطلح الواقعية في النقد العربي بقوله: إننا " لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا في اللغة العربية قد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل كلمة (الواقعية)التي ترجمت بها كلمة Réalisme الأوربية . وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقاقي للكلمة وهو(واقع) "[2]. والحقيقة أنه من الطبيعي أن ينشأ مثل هذا الخلاف في تحديد مفهوم المصطلح وتوظيفه سواء في النقد الأجنبي أو في النقد العربي مادامت الواقعية ترتكز أساسا على مبدإ الانعكاس الموضوعي وتمثيل الواقع والظروف الخاصة بالمجتمع . وهو ما يؤكد خصوبة الواقعية وقدرتها على التجدد والتطور والبناء . ولعل هذا ما جعل بعض الدارسين يرون أن جميع المذاهب "الأدبية تحوي قدرا معينا من الواقعية تختلف نسبته من مذهب إلى آخر، وأن المثالية لا تختلف عن الواقعية إلا من حيث تعاملها الخاص مع معطيات الواقع . ومع ذلك تبقى الواقعية كمصطلح له دلالته الخاصة المحددة زمنيا ومكانيا ، الأمر الذي يبعدنا عن دلالات الواقعية في معناها العام ، والتي قد تثير لدى كل قارئ معنى معينا ، وبالتالي فإن معرفة دلالة مصطلح الواقعية ينبغي أن يتم ضمن سياقه التاريخي . وانطلاقا من ذلك فإن مفهومنا للواقعية يرتبط أساسا بتلك الظاهرة التاريخية التي تبلورت في القرنين التاسع عشر والعشرين في اتجاهين أدبيين واضحين ، اتجاه الواقعية النقدية واتجاه الواقعية الاشتراكية ونستبعد بذلك باقي الاتجاهات الأخرى التي تصف نفسها بالواقعية ولكن من زاوية أخرى بعيدة عن جوهر الواقعية(المذهبية) .

---

1 – يراجع ديمين، كرانت : (الواقعية) ، موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت . ط.1/1983، مج.3.ص.16

2 – محمد مندور : الأدب ومذاهبه . دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة .1979.ص.90 .

وحتى يمكن لنا توضيح مفهوم الواقعية في النقد الأدبي المعاصر باعتبار النقد الجزائري جزءا منه نبدأ بطرح الإشكالية الأولى للواقعية ، وهي قضية علاقة الواقع بالواقعية . فما هو الواقع ؟ قد يبدو تعريف الواقع من الأمور السهلة البسيطة بحيث يكون كما يقول محمد كامل الخطيب : " إنه الراهن الاجتماعي المعطى ، الحاضر ، أو المجتمع الذي نعيش فيه بأبعاده الاقتصادية والسياسية والثقافية "[3]. غير أنه إذا عرفنا أن لكل مجتمع ولكل فرد واقعا خاصا يحقق فيه وجوده أدركنا أن القضية ليست بهذه البساطة والسهولة، "فالواقع شديد التعقيد ، شديد الغنى ومتشابك ، إنه كل شبكة من المتناقضات المؤتلفة والتي تصنع وتنسج في صدامها وتآلفها ، في تفرقها وتجمعها سيولة الزمن وشكل المجتمع أو حالته "[4] . ومهما يكن فإن الحديث عن الواقع من وجهة النقد هو حديث عن نوعين من الواقع ، الواقع بإفراد الكلمة التي نعني به "الواقع الموضوعي "[5] Réalité Objéctive بمكوناته المادية والاجتماعية ، أوما يسميه بعض الدارسين " بالواقع الإنساني الخارجي"[6]، وما يتميز به من حياة وحركة . وهناك " الواقع الفني "الذي نعني به ذلك العالم المتخيل الذي يؤسسه الكاتب في نص أدبي مبتدعا بذلك جميع مكوناته المادية والبشرية وعلائقه الاجتماعية والاقتصادية والنفسية ...وما إلى ذلك . هذا الأخير يعد جزءا من الواقع الموضوعي يستمد من مكوناته أسسه الجمالية وقيمته الفنية والفكرية . فالفنان أو الأديب يتأثر بهذا الواقع قبل أن يعود فيؤثر فيه . ومن ثم فإن الواقع بجميع مكوناته هو مصدر تلك التجارب الفنية أو الأدبية التي

---

[3]- محمد كامل الخطيب : الرواية والواقع ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1/1981 . ص 5

[4]- م . ن . ص 18 .

[5]- يراجع نبيل سليمان وآخرون : الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا . دار الحوار ، سوريا. ط1/1986 . ص 49.

[6]- م . ن . ص 13 .

تحاول أن تتمثل الحركة العامة في مجتمعها وعصرها وأن تستمد من حقائقها الحياتية وعلائقها الاجتماعية رؤيتها الفنية والفكرية . هذه الحقائق التي تطورت عبر التاريخ وبمرور الزمن لتصل إلى ما هي عليه اليوم . ومن تلك الحقائق التي يتشكل منها الواقع ويفترض في كل صاحب رؤية شمولية أن يلم بها ، نجد الحقائق التاريخية ، الاجتماعية، الاقتصادية ، النفسية ، الفكرية ، السياسية ... وغيرها من الحقائق والجوانب الأخرى الثابتة والمتغيرة التي نتجت عن حركة الحياة في المجتمع والأمة عبر صور نضالها من أجل تحقيق وجودها الذاتي ، وفرض شخصيتها أمام عوامل التأثر بالإنتاج الفكري والأدبي للأمم والشعوب الأخرى التي انتظمت دوائر التماس معها .

وإذا كان النقاد والدارسون لا ينكرون وجود صلة ما بين الواقعين ، المتخيل المبتدع، والخارجي المعيش ، من خلال تحويل الواقع إلى متخيل أدبي أو العكس ، فإنهم يختلفون في تحديد أهمية هذه الصلة ومدى تأثير الواقع الخارجي في الأثر الأدبي وتوجيهه وجهة معينة . فقد حاول بعض منهم رفض هذه الصلة وإلغاء كل علاقة بين الأديب والواقع باعتبار "الواقع مادة خارجية محايدة لا تفاعل بينها وبين الفنان والأديب ، ويصبح الواقع والفنان"[7] في نظرهم يشكلان "طرفي علاقة منفصلة لا صلة بينهما "[8]. والواضح أن هذا الرأي مردود ويعبر عن وعي مشبوه زائف تشكل في ظروف تاريخية اجتماعية محددة ، حاول التخلص من علاقة الأدب بالواقع وارتباطه بقضاياه ، فظهر ما سمي بنظرية "الفن للفن" ، و ما تبعها من اهتمام بالشكل الفني على حساب المضمون والمحتوى . وكأن هذا الواقع شئ يمكن فصله عن مكوناته التي يتجسد قسم منها في شخصية الفرد ذاته ، باعتباره جزءا من هذا الواقع الراهن الذي يحدد

7- د. عبد المحسن طه بدر : الروائي والأرض ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ،ط2/ 1983، ص15.

8- م . ن . ص . ن .

مكونات مجتمعه و خصائصه. وذهب فريق ثان إلى تأكيد هذه العلاقة ونفي وجود الواقع منفصلا باعتبار وجوده مرتبطا بوجود الإنسان ورؤيته له ، وإحساسه به ، وهو ما تذهب إليه الفلسفة المثالية ، وبعض المذاهب الأدبية والنقدية المتأثرة برؤيتها . في الوقت الذي ذهب فريق ثالث من النقاد إلى القول بأن الواقع لا يمثل إلا المادة الخارجية الخام التي يستطيع الأديب أن يدرسها ويحللها بمنهج علمي موضوعي ، ويكشف عناصرها الأساسية ، وبذلك يمكن له أن يتجاوز هذا الواقع ويغيره ويتصرف فيه حسب رغبته ورؤيته له . ولعل هذا الرأي هو الأقرب إلى الصواب. ذلك أن الواقع في حقيقته " ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة ، فأي شيء لا يتخذ وجوده إلا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه . ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذي نريده والذي فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعنا "[9]. ومن ثم فالأدب ليس انعكاسا مرآويا للواقع ، وإنما هو انعكاس جدلي يتضمن وقائع الحياة ، كما يتضمن فاعلية الإنسان وموقعه وموقفه من هذه الوقائع والأحداث. إنه حصيلة فعل وتفاعل . وهذا لا يتم إلا بتوفر عنصر"الوعي " لدى الأديب الذي يقدم رؤيته لهذا الواقع أو لأحد العناصر المكونة له . وبالتالي لا يمكن أن نقيس الواقع الفني بمدى مطابقته للواقع الموضوعي الخارجي أو مشابهته له في أحداثه وشخصياته وعلاقاته وبنية عالمه...ذلك أن الواقع الفني يخضع لمنطق خاص هو الذي يتحكم في حركته الزمنية والمكانية ومعطياته الفكرية . وهذا لا يعني انفصال الواقعين ، وإنما يؤكد أن الواقع الفني هو إعادة إنتاج لمعطيات الواقع الخارجي حسب رؤية الكاتب لها من ناحية والشروط الخاصة بذلك الفن من ناحية أخرى . فهو كما يقول محمود أمين العالم في

---

9 – د . محمد مندور : الأدب ومذاهبه . دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة 1979 . ص . 101 .

حديثه عن علاقة الواقع الخارجي بالواقع الروائي بأن: "الواقع الروائي هو عامة رفض للواقع السائد مهما اختلفت دلالة ومستوى هذا الرفض باختلاف الوقائع الروائية . وهو رفض يتحقق بإبداع عوالم متخيلة بديلة ، أو بإعادة تشكيل معطيات الواقع الخارجي تشكيلا قد يكشف جو هر نواقصه ، أو جوهر صراعاته ، أو جوهر حركة قواه الاجتماعية المختلفة "[10]. ومن ثم فإن جميع الأدباء يلتقون في نقطة الاصطدام بالواقع ورفضه ، ويختلفون في ردود أفعالهم تجاه هذا الواقع وقضاياه . ففريق منهم يصطدم بالواقع فيهرب منه إلى الماضي محاولا بعث أمجاده التليدة . و فريق ثان يهرب إلى عالم الخيال والطبيعة ، وفريق ثالث يصطدم بالواقع فيرفضه ولا يهرب منه ، بل يجابهه ويحاول تغييره بالغوص إلى جوهره ، والكشف عن سلبياته .لأنه يرى بأن النتاج الأدبي في مجتمع ما ، هو ثمرة الوجود الإنساني ونشاطه في هذا الواقع ببعديه المكاني والزماني . ولذلك يرى من المفروض أن يصدر الأدب عن هذا الواقع ويحمل سماته الخاصة المميزة له عن غيره من المجتمعات والعصور . وانطلاقا من ذلك يمكن القول أيضا بأن اختلاف الأسس الإبداعية والمقاييس النقدية ضرورة واقعية تفرضها حتمية التمايز والتغاير بين واقع وآخر، أو مجتمع أو عصر وآخر. وعلى الرغم من أن هذه الأسس والمقاييس الأدبية يتم تحديدها ضمن الإطار الإنساني العام ، فإنها تبقى وليدة حاجات تذوقية وحياتية ترتبط أصلا بالواقع المعيش والمعبر عنه ، وتعكس بالضرورة الأذواق الخاصة لبيئاتها البشرية من جهة ونشاطاتها العقلية والروحية والاجتماعية من جهة أخرى .

---

[10] - محمود أمين العالم ، وآخرون : الرواية العربية بين الواقعية والأيديولوجيا . ص. 14.

إن الاتجاه إلى الماضي كما يقول عبد المحسن طه بدر: " ليس عيبا في ذاته ، وإلا لكان معنى ذلك أن نحكم على كثير من الأعمال الروائية الرائعة بالفشل لا لشيء ، إلا لأنها اتخذت من الماضي موضوعا لها، ولكن الاتجاه إلى الماضي قد يصبح نقصا خطيرا إذا كان معناه الهروب من الواقع ، إما إلى عوالم خيالية رومانسية... أو بالاقتصار على رصد المظاهر السطحية لهذا الماضي"[11]. فالواقع العربي في ظروفه الراهنة " لم يعد يسمح للفنان أو يمنحه تبريرا لأن يظل متقوقعا على ذاته يغني عزلته ووحدته وقلقه وضياعه ويأسه ، أو يحلم بعوالم خيالية يسقط عليها رغباته وأمانيه المكبوتة ، لأن المجتمع العربي لم يعد الآن في حاجة إلى الهروب عن واقعه ، وإنما هو يتجه إلى أن يعيش هذا الواقع بكل عمق . كما أنه لم يعد يعطي الفرد التبرير الكامل لانعزاله ووحدته ، لأنه يتجه إلى التضامن والعمل في سبيل الأهداف المشتركة ، كما لم يعد الواقع يسمح للفنان بالاستعلاء عليه والوقوف منه موقف الواعظ أو المرشد أو موقف اللائم الناعب ، وإنما هو في حاجة إلى من يعيش معه حياته ويشاركه في الكشف عن واقعه وإمكانيته وتناقضاته ، ويسير معه في الطريق إلى المستقبل "[12].

وهكذا يبقى الواقع الفني المتخيل رغم خصوصياته الإبداعية يستند إلى الواقع الخارجي باعتباره مصدرا أساسيا لتجارب الأديب ، خاصة وأن العملية الإبداعية في حقيقتها هي : "عملية اتصال وجداني واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي "[13]. وإن كانت الدراسات النفسية الحديثة تذهب إلى ربط العملية الإبداعية بـ"اللاوعي" أو "العقل الباطن " ، الذي هو في أساسه مرتبط أيضا بالواقع الاجتماعي مصدر هذه

11 – د . عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع . دار المعارف ، القاهرة . ط 1981/2.ص.139.

12 – م . ن . ص .141.

13 – د . سيد حامد النساج : في الرومانسية والواقعية . مكتبة غريب ، القاهرة .ص. 126.

المكبوتات المختزنة في "اللاوعي" أو "اللاشعور"، والتي تدفع الكاتب إلى الإبداع والتعبير عن معاناته الداخلية وشعوره تجاه الواقع الذي أثر فيه قبل ذلك . ومن ثم يعود الكاتب فيؤثر بكتاباته الإبداعية في هذا الواقع ويسهم في تطويره وتغييره نحو الأفضل ، فالعلاقة بين الواقعين الفني المتخيل الذاتي والموضوعي الخارجي هي علاقة جدلية أو تأثر وتأثير.

إن القضية كما يقول عبد العظيم أنيس هي: "إن هناك في كل مجتمع واقعا أكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع ، في سياسته واقتصاده وفكره وفنه ، وهناك التجربة الشخصية للكاتب وهي جزء صغير من الواقع وقد تكون نقيضه . وكل كاتب لا يحاول أن يفهم تجربته الشخصية في ضوء العام هو بلا شك كاتب فقير"[14]. والناقد يقصد بالفقر هنا انعدام الوعي لدى الكاتب بحيث يصبح عاجزا عن إدراك العالم الخارجي والتمييز بين ذاته أوتجربته ، وبين موضوعات العالم المحيط به، " فبدون هذا الوعي يصبح من الميسور أن يخلط الأديب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة ، فيعمم حيث لا يجب التعميم ويصل أدبه بذلك إلى مضمونات خطيرة ربما لم يكن هو يقصدها في بادئ الأمر"[15]. إن مادة الأدب هي الحياة بكل ما فيها ، وهي مصدر تجارب الأديب . وعلاقة الأدب بالحياة هي علاقة الواقع الموضوعي الخارجي بالواقع الفني، وهي العلاقة نفسها التي تربط الواقعية بالواقع . فالواقعية تستقي مادتها الأدبية وموضوعاتها من الواقع ، ومن حياة عامة الشعب ومشاكله ، وتتناول قضايا المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة آلتي ترزح تحتها الطبقة الكادحة .إلا أن مصطلح "الواقعية " لا يرتبط وجوده بوجود صلة ما بين الواقع الفني المتخيل والواقع

14 ـ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ، بيروت .1955.ص.37.

15 ـ م . ن ، ص . ن .

الموضوعي فحسب ، ذلك أن صفة الواقعية لا تطلق على كل أديب يستمد مادته وموضوعاته من الواقع . فالواقع عنصر مشترك بين كثير من المذاهب الأدبية والأعمال الفنية الواقعية وغير الواقعية ، وإنما ترتبط الواقعية برؤية الكاتب أو الناقد لهذا الواقع وكيفية تناوله . فالواقعية كما يرى الناقد السوري نبيل سليمان " إنها ليست مدرسة أسلوبية ، بل منهج ورؤية ."[16] وهو ما سبق أن رآه أرنست فيشر حينما قال :" إذا ما أردنا أن نحدد معنى الواقعية لا بوصفها منهجا ، بل بوصفها موقفا ، وبصفة كونها تصويرا للواقع في الفن ، فإننا سندرك بأن الفن كله تقريبا(باستثناء الفن التجريدي ، البقعي ،الخ..) هو فن واقعي . ولهذا يبدو من الأفضل عمليا تحديد مفهوم الواقعية في الفن بمنهج خاص"[17]. هذا المنهج الذي يهدف إلى استلهام حقائق الحياة الماثلة ، وتصويرها ومعالجتها في وعي وصدق .

إن ارتباط الواقعية بالواقع من حيث العلاقة والاشتقاق جعل مفهومها يعرف نوعا من الغموض والالتباس ، ويتخذ دلالات متنوعة ، فالواقعية عند كوربييه Courbét مثلا هي "إنكار للخيالي التصوري والوهم الباطل ، وأن جوهر الواقعية هو أن يكون الفن ديمقراطيا لا أرستقراطيا " [18]. وقريب من هذا الفهم ما ذهب إليه الناقد جوزيف تشيري Joseph chiarie حيث يرى بأن الواقعي هو الذي "لا يتعامل مع الأوهام والسحب ولكنه يتعامل مع الحقائق والواقع أو المحتمل وقوعها ، والمتعارف عليها بين الناس عامة كالخبز والحائط وغيرها من الأمور التي يمكن أن تسجلها العين

---

[16]- نبيل سليمان : أسئلة الواقعية والالتزام ، دار الحوار ، سوريا ،اللاذقية ، ط .1985/1 ،ص . 8
[17]- أرنست فيشر : ضرورة الفن . ترجمة : د. ميشال سليمان . دار الحقيقة ، بيروت . ص .130 .
[18]- د . ثابت محمد بدري : الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر. مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة . 1980 ،ص. 5 .

أو الكاميرا في دقة وعناية ."[19] ويذهب الناقد الأمريكي ألدريش **A.Aldrich** إلى حصر الواقعية في "الموضوعات المستمدة من الأحياء القذرة "[20]. والواضح من هذه التعريفات أنها تنظر إلى الواقعية من حيث ارتباطها بالواقع وحقائقه ، وابتعادها عن التصوير الخيالي مما يجعلها تركز على جانب المضمون أو محتوى العمل الأدبي دون مراعاة للجوانب الفنية أو العملية الإبداعية في ذاتها . في الوقت الذي نجد قسما آخر من النقاد ينظر إلى الواقعية في الأدب والفن من حيث طريقتها في معالجة المواضيع المستمدة من الواقع ، فيرى باتر سيلز **Pater Selz** أن "الواقعية في الأدب والفن محاولة لوصف الحياة بطريقة أمينة وموضوعية "[21].الأمر الذي جعل أرنست فيشر يعبر عن قلقه تجاه تلك المفاهيم المتنوعة التي تحملها كلمة الواقعية : فيقول: "من الأسف أن مفهوم الواقعية في الفن مطاط وغامض فتارة تفسر الواقعية على أنها موقف ، بمثابة الاعتراف بواقع موضوعي ، وتارة أخرى تفسر بمثابة أسلوب أو منهج . وكثيرا ما يتلاشى الحد الفاصل بين التعريفين"[22]. والحقيقة أن هذه الإشكالية التي عرفها مصطلح الواقعية في النقد الغربي لم يسلم منها أيضا في النقد العربي ، فقد تحدث محمد مندور عن هذه الإشكالية مبينا الغموض والالتباس الذي صبغ مفهوم الواقعية في النقد العربي ، حيث يقول: " نقرأ للأدباء المفكرين العرب المحدثين حديثهم عن الأدب الواقعي فنفهم منهم أحيانا أنهم يقصدون به الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ، لا على صور الخيال وتهاويله، وكأنهم يعارضون بذلك بين هذا النوع من الأدب وبين الأدب

19- م. س .ص . ن .

20- م . ن . ص . ن .

21- م . ن . ص . 6 .

22- أرنست فيشر : ضرورة الفن . ص 128 .

الرومانسي ، وأحيانا أخرى نفهم منه معنى الأدب الذي يستقي مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله حتى ليعارضون بينه وبين أدب الأبراج العاجية ، أي أدب أرستقراطية الفكر والخيال ، حيث تناقش معضلات ميتا فيزيقية ، أو تعرض أحداثا وبطولات تاريخية ، تستقيها من بطون الكتب ، بدلا من أن تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه ، بل ويلوح لنا أن بعض الكتاب يقصد أحيانا من الأدب الواقعي الأدب الموضوعي ، وكأن واقع النفس لا يصلح مادة للأدب الواقعي".[23] وهكذا فقد تعددت دلالات مصطلح الواقعية في النقد العربي حتى أننا نجد طه حسين يعود بالواقعية إلى العصور القديمة فيرى بأن "الواقعية رجوع إلى الأدب الصحيح كما عرفناه في حياة القدماء العرب وغير العرب ، ومن المحدثين الأوربيين . والانحراف عن الواقعية في الأدب العربي لم يأت إلا في عصر متأخر حين أجدبت القلوب والعقول".[24] وكما هو واضح فإن طه حسين لم يحدد معنى الواقعية تحديدا مباشرا ، والغالب أنه يقصد بها التعبير الصادق عن الإحساس الصادق دون تكلف أو مراوغة أو تصنع . ويتضح هذا من خلال إشارته إلى انحراف الأدب عن الواقعية في العصور المتأخرة التي يبدو أنه يقصد بها عصور الانحدار التي عرف أدبها التكلف والزخرفة اللفظية . وسواء أكان ما يقصده طه حسين بالواقعية صحيحا أم غير ذلك ، فإن الإشكالية التي يثيرها مصطلح الواقعية جعلت الكثير من النقاد الواقعيين العرب لا يحاولون تحديد مفهوم الواقعية بإفراد الكلمة ، لأن كلمة الواقعية عندما تكون مستقلة عن أي وصف يتعلق بالمحتوى أو بالنوع تبدو كلمة مطاطية تثير نوعا من القلق بسبب احتياجها لصفة تحدد

23- محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص. 90 .

24- طه حسين : (الدكتور طه حسين يحدث الأدباء) مجلة "الآداب" عدد2 فبراير 1957 ،ص. 9 .

دلالتها اللفظية . وانطلاقا من ذلك حاول محمد مفيد الشوباشي إزالة هذا اللبس بالتمييز بين واقعيات ثلاث ، هي:

1- الواقعية الساذجة أو التقليدية Réalisme Naif : والتي يسميها بعض النقاد بالواقعية البسيطة ، وهي تمثل الطور الأول من الواقعية بحيث تقوم بتصوير "الواقع المحيط بها تصويرا ظاهريا سلبيا دون أن تفطن إلى الصراع الناشب في أرجائه ، وإلى حركة تطوره."[25] فالواقع عندها هو الجانب الخارجي الذي يراه كل الناس ويعرفونه ، وبالتالي فهي تقدمه بصورة مباشرة دون معرفة لحركته أو تعمق في جوهره.

2-الواقعية النقدية Critique Réalisme: وترتكز على تصوير" عوامل الانحلال في مجتمعها ، فهي تصور تلك العوامل دون أن تفطن هي الأخرى إلى حركة التطور وإلى القوى النامية المتوثبة إلى القضاء على عوامل الانحلال وإلى تغيير الحال. ولذلك قيل عنها أنها واقعية متشائمة ."[26]

3-الواقعية الاشتراكية Réalisme Socialiste : وهي بمثابة امتداد لمرحلة الواقعية النقدية من ناحية وتجاوز لها وللواقع الذي نشأت فيه من ناحية أخرى ، فهي كما يقول محمد مفيد الشوباشي: " تصور واقعا جديدا مختلفا كل الاختلاف عن الواقع القديم . هي تعبير عن مجتمع تخلص من عهد الاستبداد والاستغلال ، وراح يبني

25- محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية.الهيئة العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة . 1970 .ص. 90 .

26- م . ن . ص . 149 .

حياة جديدة قائمة على دعائم العدل الاجتماعي وعلى شعار الخير والسعادة للجميع ، ولذلك قيل أنها واقعية التفاؤل والاستبشار".[27]

وإذا كان النوع الأول من الواقعية لم يقف النقاد العرب ومنهم الجزائريون عنده لبدائيته وبساطته، ولأنه لا يشكل ظاهرة فنية أو تاريخية بقدر ما يشير إلى أن الاتجاه الواقعي في الأدب أبعد وجودا من مرحلتنا الراهنة . وأن الواقعية النقدية لا تمثل إلا حالة متطورة من هذه الواقعية التي تعكس الواقع في صورته البسيطة وبطريقة مباشرة ، فإن الواقعية النقدية قد نالت شيئا من الاهتمام عند بعض النقاد خلال تقديمهم للمذاهب الأدبية والمدارس النقدية ، وتعريفهم بالواقعية الاشتراكية ، أوفي دراساتهم لبعض الأعمال الإبداعية التي تعكس خصائص هذا الاتجاه الواقعي ، وإن كانت محاولاتهم في هذا الجانب تبقى محدودة لا تعكس مستوى ومكانة الواقعية كأكبر مدرسة أدبية . وهو ما يذهب إليه الدكتور واسيني الأعرج الناقد والروائي الجزائري في حديثه عن الواقعية النقدية حيث يقول: " لنقلها منذ البداية إن الواقعية ، بشكل منهجي ، لم تلق اهتماما كبيرا عند النقاد العرب المعاصرين ، اللهم إلا بعض المحاولات الخجولة التي ظلت وما زالت تكرر التجارب السابقة بدون إضافات تذكر في أغلب الأحيان".[28] ذلك أن الظروف الاجتماعية والسياسية التي عرفها الواقع العربي قد دفعت الكتاب والنقاد إلى الاقتراب أكثر من الواقعية الاشتراكية والاستفادة من رؤيتها رغبة منهم في مواكبة العصر وإسهاما في الكفاح الوطني من أجل تعديل الواقع وتغييره . فالواقعية النقدية عند محمد مندور هي : " تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره ، ولكنها

---

27 – م . س . ص . ن .

28 – د . واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . 1986 . ص. 341 .

ترى أن الواقع العميق شر في جوهره وأن ما يبدو خيرا ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية .. وما القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية إلا أغلفة نحيلة لا تكاد تخفى الوحش الكامن في الإنسان".[29] والواضح أن محمد مندور يطرح في هذا النص بعض الإشكاليات التي عرفها مفهوم الواقعية في النقد العربي المعاصر، والتي يعود بعضها إلى الفهم الخاطئ للواقعية . لأن الأدب الواقعي في حقيقته ليس صورة طبق الأصل للواقع أو للحياة ، كما أنه ليس تصويرا فوتوغرافيا للوقائع والأحداث . فالعملية الإبداعية تنبني أساسا على عنصر الاختيار . وبالتالي فإنه ليس بالضرورة أن يعكس العمل الإبداعي الواقع الخارجي بتفاصيله ، بل قد يحطمه ويتجاوزه من خلال العملية النقدية . فالواقعية وإن كانت تتخذ " من الواقع الموضوعي مصدرا لموضوعاتها ".[30] إلا أنها تحاول الغوص في أعماق هذا الواقع وتقديمه بمنظورها الخاص ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهي ترفض تصوير الواقع في هيئة المتكامل أو المثالي.ولعل النظرة النقدية للحياة التي ا تسمت بها هذه الواقعية هي التي جعلت بعض النقاد يقيمونها من حيث إنها " ترى الحياة من خلال منظار أسود ، وترى أن الشر هو الأصل فيها ، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببني البشر لا المثالية والتفاؤل ".[31] والواقع أن هذا القول قد يبدو صحيحا في الظاهر. غير أ نه في حقيقته لا يعكس روح الواقعية النقدية كحتمية تاريخية أدبية جاءت لكشف وإبراز جوانب من الواقع الاجتماعي كانت المذاهب الأدبية السابقة قد أهملتها ، فالكلاسية رفضتها بحكم انتمالها الطبقي ، والرومانسية سمت وابتعدت عنها بحكم ا تجاهها الشاعري الحالم . هذه الجوانب المتمثلة في الفقر والجهل

---

[29] – محمد مندور : الأدب ومذاهبه . ص 93 .

[30] – محمد منيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه . ص. 122 .

[31] – محمد مندور : الأدب ومذاهبه . ص. 94 .

وكافة الأمراض الاجتماعية الناتجة عن أنانية الطبقة البرجوازية وفلسفتها الليبرالية ، جاءت الواقعية النقدية كمحاولة لكشف حقائق هذه الحياة وإبرازها أمام أعين الناس ، مما جعل المثاليين يرفضونها ويثورون عليها لأنها لا تقدم الواقع في صورته المثالية أو كما يجب أن يكون ، بل تقوم بتعريته وتقديمه كما هو كائن . وقد حاول محمد مندور الرد عن هؤلاء المثاليين الذين يحاكمون الأدب على أساس أخلاقي مبينا أن " المذهب الواقعي لا يناهض الأخلاق لأنه وإن كان يحرص على كشف الجانب المظلم المسف من طبائع البشر، إلا أنه لا يخلو من حنو على هذا الجانب ، فمظاهر البؤس البشري التي يتناولها الكتاب الواقعيون أحسبها أفعل في إثارة النفوس نحو الشهامة من كثير من أعمال البطولة المشرقة ، والعبرة في الحكم على المؤلف الأدبي من ناحية الأخلاق بوجهة نظر المؤلف ".[32] إلى جانب ذلك فالأدب الواقعي لم يكن كله أدبا متشائما فهو أدب هادف يقصد به أصحابه تبصير الناس بما يكتنف المجتمع من مشكلات باعتبار أن معرفة الواقع هي خير وسيلة للسيطرة عليه وإصلاحه . إلا أن الواقعية النقدية في حقيقتها هي كما يقول محمد مندور : " لا تبشر بشيء ولا تدعو إلى سلوك خاص في الحياة ، فكل هذا بعيد عن طبيعتها ، وإنما كل همها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه . وهو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما الشر . فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع الأخيار فريسة للأشرار، أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة إلى الفشل في الحياة أو إلى التردي في مآزقها ، كما أنها قد تنفر من قبح هذا الواقع وتدفع إلى إصلاحه . وأما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية

32 ـ م . س . ص.98 .

وهي قيم – إن لم تكن حقائق واقعة – فهي ضرورات خيرة لابد منها كي تستقيم حياة الفرد وحياة الجموع ".[33]

وعلى كل فإن الإشكالية التى عرفها مفهوم الواقعية في النقد العربي المعاصر يبدو أنها تعود في جوهرها إلى عدم التمييز بين الواقعية كمنهج فني وكأسلوب في التعبير عن الواقع يهدف أساسا إلى تقديم نظرة شاملة عن تجربة الكاتب ومكوناتها من خلال الانعكاس الصادق للواقع الذي تصدر أو تعبر عنه ، وبين الواقعية النقدية كموقف يصدر عن الاحتجاج والرفض للواقع الرأسمالي البرجوازي ، الشيء الذي أدى بها إلى التركيز على الجانب النقدي للواقع الاجتماعي وكشف سلبياته وأثرها السيء على البشر من أجل الإصلاح والتغيير . وقد أدت النظرة النقدية للحياة التي اتسمت بها هذه الواقعية إلى إبراز الجانب المعتم منها وهو الجانب الذي يظهر الشر والقبح والتشاؤم باعتباره السبب المباشر وراء الأمراض الاجتماعية ، خاصة وأن الواقعية النقدية لا تحمل رؤية مستقبلية للواقع ولا تصدر عن فلسفة فكرية محددة تدافع عنها وتطمح إلى تحقيقها في الواقع الاجتماعي ، فهي لم تصل إلى مرحلة معرفة جوهر الصراع في الحياة، وبذلك بقيت لا تمثل سوى النظرة الموضوعية للواقع . حيث يرى الدكتور سيد حامد النساج بأن " الواقعية في حد ذاتها اتجاه علمي في الأدب ، لأن الكاتب الواقعي يصف الواقع ولا يستسلم للخيال أو يجعله يغش الواقع أو يمنع ظهوره . وهذه هي النظرة العلمية . "[34]وإن كان وصف الواقع لا يعني أبدا أن الأدب مرآة تنقل أحوال المجتمع نقلا صادقا ، ذلك أن الأديب حين يصور الواقع هو في حقيقته يعكس رؤيته لهذا الواقع أو المجتمع ، فالأديب الحقيقي هو الذي يعبر عن موقفه تجاه أحداث الواقع

33– م . س ، ص ، ن .

34– د . سيد حامد النساج : في الرومانسية والواقعية . ص. 76 .

وقضاياه ، وبالتالي يمكن أن يؤثر في مجتمعه متى استقلت ذاته عن هذا المجتمع ، وأصبح له رؤيته الخاصة .

وعلى الرغم من أن الواقعية النقدية لم تنل حقها في النقد العربي المعاصر فقد حاول بعض النقاد تلخيص ميزاتها ، حيث ذكر محمد منيد الشوباشي أنه " مما تتميز به الواقعية النقدية أنها اتخذت من الواقع الموضوعي مصدرا لموضوعاتها بدلا من سبحات الأحلام ، وأنها استبدلت دقة التعبير وإتقان التصوير بالغموض والتهويل والإيهام ، وآثرت الصدق على التمويه والتضليل ، واستمسكت بالصرامة العلمية في الكشف عن الحقيقة دون الميل مع الهوى ، واهتمت بالمجتمع أكثر من اهتمامها بالإنسان ، وعنيت بالمشكلات الاجتماعية أكثر مما عنيت بالعواطف الذاتية ".[35]

إن إشكالية الواقعية في النقد العربي المعاصر تكاد تنحصر في الواقعية الاشتراكية ، لأن "الواقعية النقدية "في النقد العربي لم تستقل فيه إلا بشكل محدود جدا خلافا لوضعها في النقد الأجنبي. وهذا بسبب الظروف العامة للمجتمع العربي الذي كان في حاجة ماسة إلى الثقافة الاشتراكية وإلى المذهب الواقعي الاشتراكي لخدمة قضايا الجماهير الكادحة وطموحات الشعب العربي . إذ كيف للأديب أو الناقد أن يرى بلاده جميعها تفور كالبركان من أجل حريتها واستقلالها والبحث عن العدالة الاجتماعية ، ويبقى هو مضطجعا في برجه العاجي أو يكتفي بنقد الواقع دون المساهمة في تغييره . لا سيما وأن الفكر الغربي وأدبه أصبحا يمثلان في نظره جانبا استعماريا يعمل من أجل ترسيخ الفروق الاجتماعية واستمرار استغلال الإنسان لأخيه الإنسان . ومن ثم كانت الواقعية الاشتراكية أقرب المذاهب الأدبية إلى الواقع العربي بصفة عامة والواقع

---

35 – محمد منيد الشوباشي ، الأدب ومذاهبه ، ص 122

الجزائري بصفة خاصة ، لما تحمله من رؤية مستقبلية تلتقي في كثير من عناصرها مع طموحات الجماهير الكادحة . خاصة و أنها تمثل ثمرة نضج التيارات الفكرية والأدبية من ناحية ، وتعكس النية الصادقة لبلدانها في مساعدة الحركات التحررية ودول العالم الثالث من ناحية أخرى .

وانطلاقا من ذلك اكتفى النقاد الواقعيون العرب عموما باستعمال كلمة "الواقعية" مجردة من الوصف للدلالة على الواقعية الاشتراكية . وهو ما نجده عند أغلب النقاد الواقعيين الاشتراكيين، بل إن بعضهم ذهب إلى التمييز بين نوعين من الواقعية ، "الواقعية الجديدة " و"الواقعيّة الاشتراكية". حيث يرى الناقد حسين مروه أن التسمية الأخيرة أي الواقعية الاشتراكية " لا تنطبق على غير الأدب الذي تنشئه البلدان الاشتراكية ولا نرى من الدقة أن نسمي الواقعية التي يأخذ بها الأدباء المنتمون إلى بلدان غير اشتراكية باسم الواقعية الاشتراكية لأن الصفة الاشتراكية هذه تدخل في صلب المحتوى الأدبي من حيث كونها انعكاسا وجدانيا عن حياة اشتراكية يمارسها الناس بالفعل ممارسة عملية . ونحن نختار أن نسمي الواقعية التي تنهج ، في الأدب ، نهج التفكير المادي الدياليكتيكي والمادي التاريخي في البلدان غير الاشتراكية باسم الواقعية الجديدة".[36] وهكذا فإن صفة الاشتراكية في نظر حسين مروه لا تطلق إلا على الإنتاج الأدبي الذي يصدر في بلد صار فعلا إلى تحقيق النظام الاشتراكي ، أما البلدان الأخرى الطامحة إلى الاشتراكية النازعة إليها أو الإنتاج الأدبي المتأثر بها ، فيفضل تسمية تلك النزعة بالواقعية الجديدة . ويسايره في هذا الرأي محمود أمين العالم والدكتور غالي شكري . حيث حاول هذا الأخير توضيح القضية أكثر، فرأى بأن التسمية " الواقعية

---

(36) حسين مروه، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، [illegible] 1988، ص 156.

الاشتراكية " ارتبطت " بظهور الحركة الاشتراكية في مجال تحقيقها الاجتماعي بالاتحاد السوفياتي . فما قاله ماركس وأنجلز في كتابهما الضخم عن الأدب والفن لم يشتمل على هذا التعبير . ولم يرد أيضا في تاريخ النقد الروسي ، رغم الميول الثورية التي تتضح في أعمال بيلنسكي وتشيرنيشفسكي وهرزن ودوبر ليوبوف ، وهم الرواد الذين مهدوا للحركة النقدية في الأدب السوفياتي المعاصر. وإنما جاءت التسمية مع الاتجاه الأدبي الذي ولد مع الأعمال الأدبية للكاتب مكسيم جوركي . ولم يولد التعبير مع المضمون الثوري لأعمال جوركي دفعة واحدة ، بل دعيت بالواقعية الجديدة أولا تمييزا لها عن الواقعية القديمة في الأدب الأوربي ، ودعيت حينا بالواقعية الثورية لما تحتويه من قيم إيجابية في بناء المجتمع . ثم دعيت بالواقعية الاشتراكية للتفرقة بينها وبين الواقعية في فنون الغرب البرجوازي"[37] . وانطلاقا من هذا الفهم يتأكد الفرق الواضح بين المصطلحين الواقعية الجديدة والواقعية الاشتراكية ، وتغدو بذلك الإشكالية في الدلالة المعنوية التي توحي بها كل من الكلمتين . فالاشتراكية كما يقول غالي شكري : " لا تشكل تيارا فنيا معينا ، وإنما تؤكد اتجاها جديدا في رؤية الواقع يستند أساسه الفلسفي على الماركسية كنظرية في الطبيعة والمجتمع ".[38] وبالتالي فهي تختلف كليا عن الاتجاهات أو المدارس الأدبية السابقة مثل الكلاسية ، والرومانسية ، والواقعية التي " كانت تمثل رؤى فنية للواقع ، فإذا جاءت الماركسية بنظرة جديدة للفن والواقع فإنها تشكل اتجاها يمثل رؤية فلسفية للواقع ، ولا نقول رؤية اشتراكية ، لأن هذه اللفظة تعني التحقيق الاجتماعي للرؤية الفلسفية وليست هي الرؤية نفسها . وهكذا نخطئ بتعبير الواقعية الاشتراكية باقتصاره على [illegible] العمل الفني وحدها . ذلك أن الأساس الفلسفي

---

[37] د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص 117.

[38] م . ن ، ص . 118 .

للتعبير – وهو الماركسية – يعطينا النظرة الاجتماعية دون النظرة الجمالية ، فيستحيل إذن أن نعمم تسمية فلسفية أو اجتماعية على أعمال فنية".[39]ومما سبق يتضح أن الاشتراكية تمثل الجانب التطبيقي أو العملي للرؤية الاجتماعية الماركسية ، وبالتالي فإن الواقعية الاشتراكية تعني التحقيق الفعلي للنظرية الماركسية في الواقع الاجتماعي ، وصدور الأديب في تجربته عن هذا الواقع . وانطلاقا من ذلك يصل الدكتور غالي شكري إلى القول بأنه " ليست هناك نظرية (Théorie) ماركسية في الفن ، وإنما هناك نظرة (Pointdevue) ماركسية للفن والماركسية نفسها ليست مذهبا وإنما هي منهج (Méthode) للتفكير . وحينئذ يصدق لوفافر (Lefebvre) بقوله : ليس ثمة فن ماركسي".[40] فالماركسية هي مجموعة من الآراء الفلسفية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي تشكل فيما بينها نسقا متكاملا ؛ وليست نظرية فنية . وبالتالي فهي لا ترتبط بأسس فنية محددة كالمذاهب الأدبية السابقة التي تخطى الزمان بعضها ، وإنما يرى أصحابها بأن كل الفنون الحاضرة والمستقبلية بإمكانها التعبير عن الفكر الاشتراكي . ذلك أنها ترفض الثبات والجمود وتدعو إلى الحركة والتطور وفق الصيرورة التاريخية . الشيء الذي جعلها لا ترتبط بنوع معين من الفنون ، ولا بقواعد فنية أو نقدية محددة ، لأن همها هو تقديم نظرتها للواقع من ناحية أولى ، وللفن بصفة عامة من ناحية ثانية .

إن هذا الفهم للواقعية الاشتراكية يؤدي إلى إعطاء دلالة أخرى لما عرف بالنقد الأدبي الماركسي بسبب المعطيات السابقة . بحيث تجعل النظرة الماركسية لفن تقتصر على جانب المضمون وحده ، في الوقت الذي يفترض في النقد الأدبي أو العمل

---

(39) [illegible] ص 119 .

(40) [illegible] ص 116

الإبداعي الجمع بين الشكل الفني والمضمون الفكري . وعلى كل فإن هذا الطرح يبقى غير واضح بحيث لا يزيل الإشكالية لأن الفرق بين الواقعية الجديدة والواقعية الاشتراكية ليس فرقا فنيا يستمد من العمل الفني بقدر ما هو فرق عملي يعود إلى الواقع الذي يعكسه الأديب في عمله . مما يبين أن الواقعية الجديدة هي مرحلة أولى في طريق تحقيق الواقعية الاشتراكية ، وأن النقد العربي المعاصر عامة والجزائري خاصة لم يعرف بعد الواقعية الاشتراكية بهذا المفهوم . ولعل هذا ما يبين سبب وقوف النقد الواقعي الجزائري عند مرحلة التبشير والحديث العام عن المبادئ الرئيسية ، بحيث لم يستطع تجاوز الأوليات وتقديم تفاصيل دقيقة تشرح أسس النقد الواقعي وتقديم رؤية صحيحة لفهم المدرسة الواقعية .

وعلى الرغم مما سبق ذكره فقد يميل بعضنا إلى القسم الآخر من النقاد الواقعيين الذين لا يرون في هذا التقسيم داعيا كبيرا للتمييز بين الاصطلاحين ما دامت الأسس العامة هي نفسها في كلا المصطلحين . وهو ما ذهب إليه الناقد محمد مفيد الشوباشي وسلامة موسى وغيرهما من النقاد الآخرين ، بل إننا نجد من بين النقاد الواقعيين من يميل إلى تسمية الواقعية الاشتراكية بـ"الفن البروليتاري" ، حيث يقول الدكتور واسيني الأعرج : " إن الواقعية الاشتراكية أو بكلمة أكثر دقة (الفن البروليتاري) الواقعي ، (التسمية جاءت من كونه في الأساس يرتكز على نضالات الطبقة العاملة ، التي لعبت دورا حاسما في نشوء الواقعية الاشتراكية).."[41]. وقد تكون هذه التسمية مقبولة في المرحلة الأولى من تأسيس الاشتراكية لاتسامها بالنضال الثوري للبروليتارية ، وتبني الأديب وجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة . إلا أن تطور الفكر الاشتراكي وشموليته لمختلف النشاطات الحياتية من ناحية ، وامتداده إلى معظم بلدان

---

41 – د. واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر . ص. 468 .

العالم من ناحية أخرى يجعل المصطلح قاصرا ومحدودا بحيث لا يتسع لاحتواء الفنون والآداب التي ينهج فيها أصحابه النهج الاشتراكي ، ولكن في بلدان غير اشتراكية . مما يجعل مصطلح " الفن الاشتراكي " الذي يوظفه أرنست فيشر[42] أكثر دقة وأقرب إلى الصواب من المصطلحات السابقة لشموليته واتساعه . حيث نجده يؤكد النظرة الاشتراكية التي تتبنى في الفن على أساس الموقف وليس على أساس الأسلوب أو المنهج الواقعي . فالموقف الاشتراكي هو الذي يجمع بين الكتاب الواقعيين الاشتراكيين على اختلاف مناهجهم وأساليبهم . فتبني الكاتب وجهة النظر التاريخية لطبقات صاعدة ونقبله للمجتمع الاشتراكي هو الذي يملي عليه موقفه ، وليس منهجه أو أسلوبه .

ومهما يكن فإن هذه الإشكالية تبقى محدودة بالمقارنة مع مفهوم الواقعية الذي يختلف كما يقول حسين مروه : " بين بلد وآخر وفق ظروف كل بلد والخصائص التي يتميز بها عن غيره، بل يحدث في الواقع أن يختلف مفهومها حتى بين هذه الفئة وتلك في البلد الواحد ذاته وفق اختلاف المصادر والمرتكزات الثقافية عند هذه الفئة وتلك ..."[43]. ذلك أن الماركسية وإن كانت في حقيقتها تمثل تفسيرا ورؤية محددة فإن قراءتها وتناولها من زوايا مختلفة وفي ضوء رواسب فكرية وثقافية مختلفة يؤدي إلى تغاير في المفاهيم قد تلتقي أحيانا وتختلف في أحايين أخرى . على أن هذا الاختلاف في مفهوم الواقعية كما يقول حسين مروه : " لا يعني أن ليس هناك من قدر مشترك بين مختلف مفاهيمها المعروفة وما قد يظهر منها ، أو ما ظهر ولم نطلع عليه .. بل الأمر أن هناك خيطا موضوعيا وحقيقيا تنسلك فيه جميعا ، وهو الذي يميزها عن سائر المذاهب أو الاتجاهات الأدبية والفنية ، نعني به الاعتراف ولو بنوع من الوجود الموضوعي للحقيقة الكونية أو الاجتماعية خارج الذات أثناء العمل الأدبي "[44]. وبالتالي

---

42 – أرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص . 136 .

43 – حسين مروه : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص. 179 .

44 – م . ن ، ص . ن .

تكون الواقعية الاشتراكية كما يقول جلال فاروق الشريف : " رؤية للمجتمع والكون ، ومنهج في العمل الأدبي والفني " [45]. فهي واقعية لأنها تستمد مادتها وموضوعاتها من الواقع ومن حياة عامة الشعب ومشاكله ، وتقدم ذلك بطريقة موضوعية بعيدة عن الذاتية، متماشية مع الواقع وليس وفق الخيال . وهي بذلك واقعية من حيث المنهج والأسلوب. واشتراكية لأنها تهدف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته ، وتسعى إلى تلمس الهم الاجتماعي والسياسي لمسيرة المجتمع ونشر العدل الاجتماعي القائم على أسس الفلسفة الاشتراكية . لذلك يرى الناقد محمد بوشحيط " أن الواقعية التي نفهمها ، هي امتزاج (الأنا) و(النحن) و(الكل)امتزاجا عضويا في وحدة غير قابلة للانفصال "[46] . وأن " الالتزام الفعلي في الأدب ، وجميع أنواع الفنون الأخرى ، هو تعبير الأديب عن هموم الإنسان وآلامه ، وذلك بالدفاع وبلا هوادة ضد الظلم ، أيا كان مصدره .."[47] . وارتباط الواقعية بالواقع جعل مفهومها لا يعرف الثبات والاستقرار بحيث كما يقول محمد مفيد الشوباشي : " على كثرة ما قيل وما كتب على الواقعية الحديثة في الأدب لا يزال مفهوم هذا المذهب غير تام الوضوح في أذهان معارضيه بل وبعض مؤيديه أيضا ، ولا تزال الأحرف في البحوث التي كتبت عنه غير مكتملة النقاط . ولعل اكتمالها غير ميسور لأن ذلك المفهوم لا يثبت على حال فهو يتطور بتطور الزمان ومع تطور المعتقدات والمثل الفكرية على الدوام "[48]،وقد يكون ذلك من الأسباب الرئيسية التي جعلت النقاد الواقعيين العرب ومن بينهم النقاد الجزائريين يبتعدون عن تحديد مفهوم الواقعية والاتجاه إلى الحديث عن أصولها وأسسها النقدية التي تشكل القاسم المشترك بين أغلب النقاد الواقعيين بمختلف اتجاهاتهم وتباين أفكارهم ، بل إن بعضهم يحدد مفهومها انطلاقا من ذكره لبعض أسسها العامة . فالدكتور عبد المحسن طه

---

45 – جلال فاروق الشريف : إن الأدب كان مسؤولا . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1978 . ص 14 .

46 – محمد بوشحيط : الكتابة لحظة وعي . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 . ص 125 .

47 – م . ن . ص . 116 .

48 – محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه . ص 166 .

بدر يرى بأن الواقعية الاشتراكية هي التي " دعت .. إلى ضرورة ارتباط مجال الكاتب بعالم الكادحين الذين يمثلون قوى المستقبل ، كما دعت إلى نظرة إلى الواقع أكثر إيجابية وتفاؤلا . ويجمع بين كل مذاهب الواقعية الميل إلى تقديم صورة موضوعية ودقيقة عن الواقع ".[49] وعلى الرغم من أن لكل واقع خصوصياته التي تسم الجانب الإبداعي والنقدي بسمات المجتمع المعبر عنه ، فإن المبادئ العامة أو الأساسية للواقعية الاشتراكية في النقد العربي المعاصر تكاد تكون واحدة عند أغلب النقاد الواقعيين العرب، بل إننا نجد بعض هؤلاء النقاد يجهد نفسه من اجل استخلاص تلك المبادئ من عدة مصادر ومراجع نقدية عربية أو أجنبية ، من ذلك ما فعله سمر روحي الفيصل في كتابه " الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية " حيث استخلص مجموعة من المبادئ رأى أنها تمثل خصائص المنهج الواقعي الاشتراكي من ناحية ، وتحدد الرؤية الاجتماعية للواقعية التي ينبثق منها موقف الأديب من ناحية أخرى . رغم أن الناقد نظر إلى الواقعية الاشتراكية على أنها منهج فني في تناول الواقع ، وبالتالي فالواقعية عنده كما يقول هي : نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجي وفني ".[50] وهو ما افتقدته بعض الأعمال الروائية التي رأى أنها فهمت الواقعية على أساس " كل تعبير روائي عن القيم الاشتراكية وانعكاسها في السلوك الفردي أو الجماعي للشخصيات ، ومن ثم كانت الواقعية أسلوبا في التعبير ولم تكن منهجا فنيا يضبط نزوع المضامين والأشكال الفنية إلى تصوير المشكلات الرئيسية للمجتمع والإنسان تصويرا فنيا نموذجيا صادقا مع الواقع ".[51] وكما هو معروف فإن المنهج يقصد به مجموعة الوسائل الفنية والفكرية التي يستخدمها الأديب في تصوير الواقع وتقديم رؤيته له ، والمتضمن للغاية التي يهدف إليها ويعمل من أجل تحقيقها . ومن ثم نظر نبيل سليمان

---

[49] – عبد المحسن طه بدر : الروائي والأرض . ص. 22 .

[50] – سمر روحي الفيصل : الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1986 . ص. 26 .

[51] – م . ن . ص . 16 .

إلى الواقعية الاشتراكية من حيث إنها " ليست مدرسة أسلوبية ، بل منهج ورؤية . وفي مآلها الذي يعنينا اليوم تبدو منهجا مؤسسا على الرؤية العلمية الجدلية التاريخية ".[52] وبما أنها كذلك فهي قابلة للنقاش والتطور دوما وفق حركة التاريخ والواقع الاجتماعي . فالنظرية الفكرية أو الفنية التي تقيد نفسها في نصوص ثابتة مآلها الموت الأكيد . ولا يعني هذا نفي وجود مبادئ ثابتة في الفلسفة النظرية والقيم الجمالية والفكرية للواقعية الاشتراكية فشأنها في ذلك شأن كل المذاهب الأدبية والفكرية ، وإن كانت الواقعية الاشتراكية " تظل المذهب الأكثر التزاما بالإنسان في واقعه التاريخي الملموس ، والأقدر على الكشف عن رؤيته للحياة من خلال هذا الواقع التاريخي ".[53] لذلك فالواقعية الاشتراكية مهما تطورت أو تغيرت تبقى مسيرتها ضمن خاصياتها الأساسية الثابتة التي تمنحها الصفة المميزة لها . هذه الخاصيات التي حصرها سمر روحي الفيصل استنادا إلى ما جاء في الدراسات النقدية العربية والأجنبية في النقاط الآتية[54]:(الالتزام ، الروح الشعبية ، الروح الحزبية ، النزعة التاريخية ، الروح الاجتماعية ، النزعة الإنسانية ، النزعة النفسانية ، النمذجة في التصوير الأدبي).

وعلى كل فإن إشكالية تحديد مصطلح الواقعية في النقد العربي المعاصر تعود في جوهرها – كما يبدو لي – إلى كون المصطلح لم يكن وليد البيئة الثقافية العربية ، ولم ينتج عن مجهود معرفي بذله النقاد ، بقدر ما ارتبط بالترجمة والاقتباس ومحاولة إخضاع الواقع العربي الفكري والثقافي له . بحيث يمكن القول بأن الأنتلجانسيا العربية أو جزءا كبيرا منها على الأقل ما يزال بعيد عن الإنتاج المعرفي ، فقد انحصر همه في استهلاك ما أنتجه الآخرون ، ومن ثم لا نعجب إن قلنا أن معظم الاتجاهات الفكرية والأدبية والنقدية الموجودة في الوطن العربي بصورة أو بأخرى هي تمارس وظيفتها

52 – نبيل سليمان : أسئلة الواقعية والالتزام . ص.8 .

53 – حلال فاروق الشريف : إن الأدب كان مسؤولا. ص .14 .

54 – يراجع : سمر روحي الفيصل : الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية . ص. 28 .

بالوكالة ، وتحاول تفسير الواقع العربي وفنه وفق ما ترجمته أو عربته من نظريات ومناهج فكرية ونقدية . وقد تساوت في ذلك جميع الاتجاهات سواء منها التي تحيل إلى التراث العربي القديم ، أو التي أغرتها الثقافة الأجنبية فطبقت مقاييسها على الفكر والأدب العربيين رغم الاختلاف الواضح والشاسع بين المجتمعين وإنتاجهما . ومن ثم استعاضت عن التأليف بالترجمة ، وإعادة تأويل ما أنتج من معارف . وهذا لا ينفي وجود بعض المؤلفات القليلة الجيدة التي تسعى إلى تأسيس وعي معرفي تاريخي يتماشى مع أصالة الإنسان العربي والثقافة المعاصرة له .

2- نشأة الاتجاه الواقعي في النقد الأدبي الجزائري :

إن الاتجاه إلى الواقعية في النقد الأدبي بالجزائر تأخر ظهوره إلى ما بعد الاستقلال. حيث استطاعت الحركة الأدبية والنقدية الواقعية أن تبلغ مستوى من النضج الفني والفكري ، وذلك في السبعينيات ، رغم أنها ما تزال في طريق النمو والتفاعل والتأثر بالإبداع الفني الملتزم والهادف.

إن هذه الحركة الواقعية هي وليدة التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية والفكرية التي حدثت في الجزائر بعد منتصف الستينيات ، متأثرة في ذلك بالتيارات الاشتراكية العالمية من ناحية وبالوضع العام للمجتمع العربي من ناحية أخرى. كما يمكن القول أيضا بأن هذه الحركة الواقعية هي استمرار لما كان عليه الأدب في أثناء الثورة التحريرية ، حيث اتسم برفضه للواقع الأليم والثورة عليه ، وتصوير الحقائق وإبرازها ، والاهتمام بالفئات الاجتماعية المحرومة التي كانت تعاني من الظلم والفقر والجهل والاستغلال ، وما إلى ذلك . فكانت رسالة الأدب هي تحرير الوطن من الاستعمار ، وكانت صفات النضال والالتزام والتضحية من أجل هذا الوطن وشعبه هي السمة الغالبة في كتابات الأدباء الجزائريين ودراساتهم النقدية في هذه المرحلة التي لم يخرج فيها الأدب الجزائري بصفة عامة عن الصبغة التقليدية المتسمة بالتعبير المباشر والضعف الفني ، والتركيز على الشعر .

وانطلاقا من تلك الرسالة التي حملها الأدب خلال الثورة التحريرية كان من الطبيعي أن تتطور نظرة الأدباء إلى الواقع والواقعية بعد الاستقلال ، وأن تستفيد من خبرات الأمم الأخرى وتجاربها في الميدان الفكري والإبداع الأدبي والنقدي ، لتواكب التطورات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي عرفتها الجزائر مع أوائل السبعينيات، وتعمل من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية التي كانت مطمح الطبقات الشعبية المحرومة ، خاصة وأن أغلب الأدباء والنقاد الجزائريين الذين يكتبون باللغة العربية هم من أصل ريفي . نشأوا في الريف وعانوا من ويلات الفقر والجهل والاستغلال ، ومن سياسة الاستعمار الأجنبي وربيبته الطبقة البورجوازية الإقطاعية الجزائرية . الشيء الذي جعل انتهاجهم للواقعية الاشتراكية في كتاباتهم الإبداعية والنقدية أمرا طبيعيا فرضته حاجات المجتمع وظروفه المحلية . ذلك أن الواقع الاجتماعي والاقتصادي في بلد نال حريته حديثا، وبدأ يسعى إلى تحقيق وجوده وحل مشاكله وتناقضاته، والكفاح ضد تخلفه لا يستدعي الهروب من الواقع أو الاكتفاء بتصويره فحسب ، بل يتطلب مواجهته وتعرية سلبياته ، بتحليله ونقده ، واتخاذ موقف منه بتدعيم الرؤية الاشتراكية التي تهتم بالطبقة الكادحة الفاعلة في التغيير الاجتماعي والسياسي . تلك الطبقة التي كانت بالأمس القريب وقودا من أجل التخلص من الاستعمار الأجنبي وعملائه ، وتطمح الآن إلى تحقيق عدالة اجتماعية في المجال الحياتي تعيد لهم كرامتهم ، وتوفر حياة أفضل . ومن ثم فإن ظهور الواقعية الاشتراكية في كتابات أدباء ونقاد الجزائر لدليل على وعيهم بتناقضات واقعهم الاجتماعي ، ورغبتهم الصادقة في الخروج بالحركة الأدبية والنقدية من واقعها المتخلف، والاتجاه بها نحو الواقعية للمساهمة في بث الوعي وتحقيق ما تصبو إليه الطبقة الصاعدة .

فالتيار الواقعي الذي وسم الكتابات الإبداعية والنقدية قبل الاستقلال لم يكن وليد التأثر بالثقافات الأجنبية الشرقية والغربية منها ، بقدر ما هو ناتج عن رد فعل اتجاه الأحداث التي عرفتها الجزائر آنذاك ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الأولى . حيث بدأ الوعي السياسي والثقافي يبرز إلى الوجود تدريجيا من خلال الأحزاب السياسية الوطنية والمجلات الثقافية المتنوعة . وتطورت الرؤية الوطنية للواقع بعد أحداث انتفاضة 8ماي 1945 الشعبية ، وما خلفته من ضحايا انعكس آثارها في الثقافة

الوطنية ، ودفعت الأدباء إلى التوجه نحو الواقع والتعبير عن قضاياه المصيرية . وتدعّم هذا الاتجاه أكثر بقيام ثورة أول نوفمبر 1954 التي كشفت حقيقة الاستعمار ، وعرّت الواقع بجوانبه المختلفة ، ومن ثم أنزلت الأدباء والمفكرين إلى أرض الواقع وجعلتهم يتجاوبون مع وقائع الثورة وأحداثها .

إن ما ظهر من النقد قبل الاستقلال كان محدودا جدا بحيث لم يتمكن أصحابه من تجاوز مرحلة الانطباعات الشخصية التي تتماشى مع مستوى الفن واتجاهاته في تلك المرحلة . فقد كتب الدكتور أبو القاسم سعد الله دراسة عن النقد الأدبي في الجزائر نشرها سنة 1960 بمجلة الآداب البيروتية ، قال فيها : " إذ كيف نتحدث عن النقد الأدبي في الجزائر ، بينما نحن لا نعترف أو لا نكاد نصدق أن عندنا أدبا ناضجا شق طريقه مع قافلة الأدب العربي المعاصر أو الأدب العالمي؟!.والحق أن صواب هذه الفكرة ظاهر إلى حد بعيد ، سيما إذا أخذت على سطحيتها ، فالأدب عندنا - كفن - لا يزال متخلفا من حيث الكم والموضوع والأسلوب . فليس هناك - بالعربية - قصة توفرت لها شروط الإجادة في التقنية والعلاج ، أو شعر تطور مع عواطف الناس وظروفهم ، ولا نتاج مسرحي واكب المرحلة الراهنة من تاريخنا ، وعبر عن مشاعرنا في الحب والكفاح، وبالتالي ليس هناك أدب متكامل يعيش مع مشاكلنا الذهنية والعاطفية : فكيف بعد هذا نحاول الحديث عن النقد الأدبي، بينما النقد والأدب صنوان يسند ويكمل أحدهما الآخر ؟ . ولكن ما دمنا نعترف بوجود محاولات من الأدب فمن الحق أن نعترف كذلك بوجود محاولات أخرى في النقد. إنها مجرد محاولات تتلاءم مع المستوى الفني لإنتاجنا الأدبي ".[55]وإذا كنا نساير الدكتور أبا القاسم سعد الله فيما ذهب إليه في مجال النقد الأدبي ، فإننا نرى أن نظرته إلى الأدب الجزائري قبل الاستقلال قد اتسمت بالمبالغة ، ذلك أن الأدب الجزائري رغم الظروف الصعبة والعوائق الكثيرة التي حرمته من التطور والازدهار وإثبات الوجود في هذه المرحلة ، فإنه استطاع أن يعبر نسبيا عن آمال الشعب

55 - د. أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث . دار الآداب . بيروت . ط 2/ 1977، ص. 84 .

وطموحاته وأن يشارك في الثورة التحريرية بما استطاع كتابه[56] ، انطلاقا من مستواهم الثقافي والفكري والفني . وكان الشعر من أبرز الفنون التي واكبت الثورة التحريرية ، وعبرت عن القضايا الوطنية ، كما أن تواجد النقد لا يرتبط في أساسه بوجود الأدب إلا إذا قصدنا الجانب التطبيقي منه فقط . فالنقد في حقيقته أوسع من ذلك ، وبالتالي يمكن له أن يسبق الإبداع ويتقدمه ، والعكس صحيح أيضا ، ما دام لكل منهما دوره ومكانته في الحركة الثقافية والفكرية وفي بناء الحضارة .

ومهما يكن فإن " النزعة الوطنية " التي ظهرت في الأدب قبل الاستقلال تعد من ضمن العوامل الأساسية في ظهور الحركة " الواقعية الاشتراكية " بعد ذلك . فقد مهدت الجو وهيأت الأرضية من خلال توجيه الشعب وتوحيد صفوفه من ناحية ، ومن ناحية أخرى بروز ابن الطبقة الفقيرة المستغلة ، وتضحيته من أجل وطنه في أثناء الثورة التحريرية ، ليتسنى له حمل مشعل الثورة الاشتراكية بعد الاستقلال . لذلك أراني أميل إلى تسمية هذه المرحلة "بالواقعية الوطنية " تمييزا لها عن الواقعيات الأخرى ، وبخاصة " الواقعية الاشتراكية " التي جاءت بعدها . ذلك أن الأولى كان هدفها سياسيا يتمثل في مواجهة الاستعمار وتحرير الوطن. وكانت رسالة الأدب عندها هي كشف حقيقة هذا الاستعمار ، وخلق الوعي لدى الجماهير ، وتعبئته للثورة عليه ومواجهته . ولعل ارتباط الحركة الوطنية بالنمو البورجوازي الإقطاعي قد جعلها تميل إلى "الرؤية السلفية " التي لا يهمها معرفة الأسباب والعوامل الموجهة للواقع ، بقدر ما كان هدفها معرفة ما إذا كان هذا الواقع متماشيا مع مبادئها أم لا ، وبالتالي فطرحها لقضية الاستعمار لم يتم من الزاوية الاجتماعية الاقتصادية التي برزت عند كتاب الواقعية الاشتراكية بعد الاستقلال ، وقد يعود ذلك إلى الخوف من إثارة حساسية الطبقة الفقيرة المحرومة تجاه الطبقة البرجوازية الإقطاعية التي كانت تتستر باسم الدين ومبادئه ، مما قد يثير صراعا

56 -لعله من الواجب الإشارة إلى بعض الشعراء الذين ضحوا بأنفسهم من أجل استقلال الجزائر ، وهم على سبيل المثال لا الحصر : الأمين العمودي الذي استشهد في أكتوبر 1957، وعبد الكريم العقون ، والربيع بوشامة ، اللذين أعدما في 13 ماي 1959 ...إلخ ، أما الذين دخلوا السجن فعددهم كثير ، ونكتفي بذكر الشاعر مفدي زكريا الملقب بشاعر الثورة الجزائرية الذي توفي سنة1977.

داخليا يشتت القوى ويضعفها ، في وقت كان الوطن في حاجة إلى توحيد الصفوف ورصها .

وكما سبق أن قلنا فإن النقد قبل الاستقلال كان دوره محدودا جدا ، ولا يقوم في معظمه على أسس نقدية ثابتة ، أو أصول تعارف عليها النقاد العرب أو النقاد المعاصرون . فهو بذلك أقرب إلى خواطر أملتها ظروف معينة . ومناسبات عامة . وهذا لا يعني التقليل من قيمة تلك المحاولات النقدية ، فهي بلا شك تعبر عن مرحلة نقدية - مهما كان مستواها- ، وتصدر عن اتجاهات فكرية وفنية ، ولكن من الواضح أيضا أنها لم تصل إلى مرحلة التأسيس لمدرسة نقدية جزائرية لها خصائصها ومميزاتها الفكرية والفنية ، على غرار ما ظهر في المشرق العربي . كما أن الواقعية في هذه المرحلة لم تكن تفهم إلا في الارتباط بالواقع . وقد بقي وضع النقد على تلك الحالة إلى ما بعد الاستقلال بقليل ، حيث أخذت الحركة تدب فيه تدريجيا مع عودة متقفي اللغة العربية من المشرق ، وانتشار تعلم اللغة العربية في معظم أجزاء الوطن ، وبروز بعض المجلات الثقافية المحدودة . ومن ثم بدأ الأدباء والنقاد يتجهون إلى الواقع محاولين فهمه ، والتعبير عن رؤيتهم له ، مستفيدين في ذلك من الواقعية الاشتراكية وفلسفتها الفنية والفكرية ، وبالتالي بدأ الحديث عن الواقعية وعلاقتها بالواقع الاجتماعي ، ووظيفة الأدب ، والالتزام وعلاقته بحرية الأديب ، وغير ذلك من القضايا النقدية والفكرية التي كانت الواقعية قد أثرتها في النقد المعاصر ، وانتقلت إلى النقد العربي . ومما ساعد الحركة النقدية الواقعية في الجزائر على تكوين جيل طلائعي من الأدباء والنقاد الشباب ، وجود صحافة وطنية هادفة ، إلى جانب إنشاء الجامعات في أهم المدن الكبرى وتعريب بعض أقسامها . ولا ننسى في هذا الجانب ما قدمه بعض الأساتذة العرب الذين قدموا إلى

الجزائر للتدريس في جامعاتها ومعاهدها من نشر للأفكار الواقعية التي كانت سائدة في بعض الأقطار العربية -آنذاك -كمصر وسوريا والعراق .[57]

ومما يلاحظ أن معظم النقاد البارزين الذين قادوا الحركة الإبداعية والنقدية المعاصرة هم من أساتذة الجامعات بصفة عامة ، ومن معاهد الآداب واللغة العربية بصفة خاصة ، أمثال : الدكتور عبد الله الركيبي ، والدكتور محمد مصايف ، والدكتور أبوالقاسم سعدالله ، والدكتور عبد الملك مرتاض ، والدكتور محمد ناصر ، والدكتور واسيني الأعرج، وغيرهم . وهم يمثلون مختلف الاتجاهات النقدية من كلاسية ، وواقعية، وبنيوية ، وغير ذلك .

وعلى كل فإن الواقعية قد أخذت مكانتها في النقد والإبداع الجزائريين خلال السبعينيات واستطاعت رغم قصر المدة الزمنية أن تضع الأسس الأولى لما يمكن تسميته بالمدرسة النقدية الواقعية الجزائرية التي تجسدت أفكارها وأسسها في كتابات الدكتورعبد الله الركيبي ، والدكتور محمد مصايف ، والدكتور الأعرج واسيني ،والدكتور مصطفى سواق ، والأساتذة محمد ساري ، ومخلوف عامر ، ومحمد الأمين الزاوي ، وأزراج عمر، ومحمد بوشحيط ، ومحمد زتيلي ، وإدريس بوذيبة ، وغيرهم . وبما أننا لا نهدف إلى القيام بتعداد كل من كتب في هذا المجال سواء نشر مقالة أو دراسة واحدة ، أو ألف كتابا ضمن هذا المنهج ، ذلك أننا إذا أردنا تعداد الجهود النقدية الواقعية لاحتجنا إلى جهد كبير وزمن طويل حتى نحصي الذين ساهموا في هذه الحركة ، ونجمع ما صدر عنهم من آثار نقدية ، الشيء الذي قد يحول البحث في النهاية إلى ما يشبه البيبليوغرافيا ، ويجعله يفقد طبيعته النقدية الموضوعية . لذلك فقد اخترت الوقوف عند النقاد الذين اكتملت رؤيتهم ، وتبلورت مواقفهم -نوعا ما - وقدموا للنقد مالا يقل عن كتاب . وانطلاقا من ذلك فقد اخترت الوقوف عند أربعة نقاد بدوا لي أنهم قدموا خدمة كبيرة

---

57 ـ نذكر من هؤلاء الأساتذة النقاد : الدكتور غالي شكري ، والدكتور جميل نصيف التكريتي ، والدكتور نعيم اليافي ، والناقد العراقي عبد الأمير الحبيب ، وغيرهم من الذين أسهموا في إثراء الحركة الفكرية والنقدية بما نشروه من مقالات ودراسات في الصحف الجزائرية.

للنقد الجزائري المعاصر ، وما يزال بعضهم مواصلا المسيرة الإبداعية والنقدية ، وهي الميزة التي اتسم بها أغلب نقاد الأدب في الجزائر، حيث جمعوا بين الممارسة الإبداعية من ناحية والنقد الأدبي من ناحية أخرى . وأول هؤلاء النقاد :

1- الناقد محمد مصايف : (توفي في20يناير 1987) ويعد من بين أبرز النقاد الذين أغنوا مكتبة النقد بآثارهم النقدية ، وناضلوا من أجل الثقافة الحرة في الجامعة وفي الصحافة والإذاعة ، وفي الملتقيات التي تعقد داخل الوطن وخارجه . فقد كان همه خدمة الثقافة والأدب في الجزائر ، والمساهمة في تطور الفكر النقدي العربي الحديث . وهو من النقاد القلائل الذين طوروا منهجهم ، وتعاملوا مع الأدب الجزائري الحديث شعره ونثره بأساليب ومناهج النقد المعاصر ، وبخاصة في السنوات الأخيرة من حياته . وهو وإن كان يتعامل مع جميع الفنون الأدبية ، إلا أن تعامله مع القصة والرواية كان أعمق وأوفى وأشمل. وفي هذا الإطار جاء كتابه " الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام "[58] ليسد فراغا كبيرا كان يعاني منه القارئ الجزائري ، لاسيما وأنه أول تجربة نقدية مطبوعة تتناول الرواية الجزائرية بكتاب مستقل . فقد قسم الناقد دراسته بعد مقدمة وتمهيد إلى عدة محاور ، خص الأول منها إلى ما سماه بـ" الرواية الأيديولوجية " ، التي يقصد بها الكتابات الروائية التي ينهج فيها أصحابها المذهب الواقعي الاشتراكي ، ولذلك درس فيه روايتي "اللاز" و"الزلزال" للكاتب الطاهر وطار ، الذي يمثل هذه الواقعية برؤيته الاشتراكية الواضحة وموقفه الأيديولوجي . وتناول في المحور الثاني "الرواية الهادفة" ، فدرس فيه "نهاية الأمس " لعبد الحميد بن هدوقة ، و"الشمس تشرق على الجميع "لإسماعيل غموقات ، و"نار ونور" لعبد المالك مرتاض ، وخص المحور الثالث لـ" الرواية الوقعية " الممثلة بـ"ريح الجنوب " لعبد الحميد بن هدوقة ، و"طيور في الظهيرة " لمرزاق بقطاش . وتناول في المحور الرابع رواية "الطموح" لمحمد عرعار العالي الذي رأى أنها تمثل " رواية التأملات الفلسفية " باتجاهها إلى البحث في شؤون الفكر والحياة والموت والخلود ، وما إلى ذلك ... ثم درس في المحور الأخير " الرواية الشخصية " ممثلا لها بـ" ما لا تذروه الرياح "

---

58 – الدارالعربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ،1983.

لمحمد عرعار العالي . وبما أن مجال بحثنا لا يسمح لنا بتقديم الكتاب ومناقشة الآراء النقدية الواردة فيه ، فإننا نكتفي بتسجيل بعض الملاحظات النقدية حول جوانب من الدراسة بدت لنا غير واضحة . من ذلك الشطر الثاني من عنوان الدراسة الذي يوحي بشيء من التناقض ، فعبارة " بين الواقعية والإلتزام " تجعلنا نحس وكأن المصطلحين النقديين متناقضان ، بينما في الحقيقة هما متكاملان وعلى درجة كبيرة من الاتساق . خاصة وأن الناقد في الدراسة قد نظر إلى الالتزام من حيث مفهومه العام . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ، فالناقد لم يحدد ما الذي يقصده بمصطلح "الواقعية" على الرغم من أنه خص المحور الثالث للرواية الواقعية . إلى جانب ذلك فإن تصنيفه للروايات المدروسة ضمن تلك المحاور التي تحمل أسماء مصطلحات جديدة مثل " الرواية الأيديولوجية ، الرواية الهادفة ، رواية التأملات الفلسفية ...." تضع القارئ أمام إشكاليات لا تقل عن الإشكالية السابقة ، بسبب عدم تحديده للمصطلحات تحديدا دقيقا . فالأيديولوجية ، مثلا ، من المعروف أنه لا يخلو منها أي عمل أدبي ، وبالتالي فمن المفروض على الناقد تجنب مثل هذا المصطلح الفضفاض وذلك بتحديد نوع الأيديولوجية المقصودة في عنوان المحور .فجميع الروايات التي درسها الناقد هي في حقيقتها تصدر عن موقف أيديولوجي لصاحبه سواء كان ذلك عن وعي منه أو دون وعي. والقضية تزداد تعقدا أكثر عندما ننتقل إلى المحور الثاني الذي عنونه بالرواية الهادفة ، حيث لم يوضح الناقد أيضا ما الذي يقصده بهذا المصطلح ، وهل الرواية الأيديولوجية غير هادفة؟ وتستمر الإشكالية في المحور الثالث المعنون بالرواية الواقعية لتبدو هذه المصطلحات وكأنها متناقضة .ومما زاد الأمر إشكالا أن الناقد درس رواية " نهاية الأمس " لعبد الحميد بن هدوقة ضمن "الرواية الهادفة " ، ودرس رواية " ريح الجنوب " للكاتب نفسه ضمن محور "الرواية الواقعية " ، في الوقت الذي يقرر فيه أن الروايتين متشابهتان إلى حد بعيد . حيث يقول :" وكان بإمكان المؤلف أن يسجل التشابه ذاته بين رواية(ريح الجنوب) ورواية (نهاية الأمس)التي سنخصص لها هذا الفصل، والتي إن هي إلا امتداد طبيعي للرواية الأولى . وتطور ببعض مواقفها الأساسية في إطار الواقعية النقدية .

إن رواية " نهاية الأمس " لا تختلف عن سابقتها لا في المحور العام الذي تدور حوله أحداث الرواية ، ولا في الشخصيات وإن طرأ بعض التحوير على أدوار بعض هذه الشخصيات ، ولا في الخط الأيديولوجي العام للمؤلف ، الذي هو الإصلاح دائما حتى وإن اكتسى هذا الخط نوعا من الحدة ، واقترب من أجل ذلك من الأيديولوجية الاشتراكية. ويتضح لنا هذا التشابه الشديد بين الروايتين في عدد الشخصيات نفسه ، وفي اهتماماتها ومهامها بصفة عامة "[59]. وأمام هذا التشابه الذي يصرح به الناقد لم نجد ما يسوغ له تصنيف الرواية الأولى ضمن محور الرواية " الهادفة "، والثانية ضمن محور" الرواية الواقعية " .لاسيما وأن بعض هذه الإشكاليات قد سبق له وأن درسها في كتابه الهام " دراسات في النقد والأدب "[60]الذي يشكل القسم الأول منه الجانب التنظير للنقد الأدبي ، انطلاقا من " المنهج الواقعي التقدمي "[61] الذي اتبعه الدكتور محمد مصايف في معظم دراساته النقدية المختلفة. وقد تناول في هذا القسم الأول من الكتاب عدة قضايا نقدية مهمة، كقضية وظيفة النقد ومناهجه ، ودور النقد ، والالتزام والإلزام في النقد والأدب ، ودور الأديب الملتزم ، ثم قضية علاقة الأدب بالمجتمع ، واللغة في العمل الإبداعي ، وغير ذلك من القضايا النقدية المرتبطة بالمنهج الواقعي الاشتراكي . وهي القضايا التي سنقف عندها بشيء من التوسع بعد العرض العام للواقعية وإشكالياتها في النقد الأدبي الجزائري .

وهكذا نجد الناقد محمد مصايف يفرد باقي الأقسام الأخرى من الكتاب إلى الجانب التطبيقي ، وإن كانت هذه الأقسام لا تخلو من جانب التنظير أيضا ، فقد خص القسم الثاني لنقد الشعر ، والثالث لنقد القصة ، والرابع لنقد الرواية ، أما القسم الأخير فقد تناول فيه مجموعة من القضايا الأدبية والفكرية ، ومن أبرزها قضية الثورة الثقافية التي يرى أنها "تهدف إلى شيء واحد أساسي ، وهو توعية الجماهير ، ورفع مستواها

---

59 – د. محمد مصايف : الرواية العربية الجزائرية الحديثة ، ص 89.

60 – نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981.

61 – د. محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب ، ص 5.

الأيديولوجي والعقلي، بحيث يعود في إمكانها الإسهام في الثورة العامة بصفة فعالة "[62]. ولذلك يرى ضرورة " اتجاه الثقافة ذات المضمون الثوري نحو الجماهير "[63]. على أن تكون " تحت لواء أيديولوجية عمالية شعبية "[64] . وانطلاقا من ذلك طرح قضية " لمن ولماذا يكتب الأديب ؟" فرأى بـ"أن عهد الكتابة من أجل الكتابة قد ولى ، وحل محله عهد عادت فيه الكتابة رسالة يحملها الأديب ، ودورا يلعبه في المسيرة العامة التي يسيرها المجتمع "[65] . ذلك أن "عهد الغزل والإخوانيات والأعمال الأدبية الترفيهية قد انقضى منذ أمد طويل ، وأصبح مطلوبا من الكاتب أن يفكر فيما يكتب تفكيرا عميقا هادفا ، فلا يعالج إلا ماله علاقة واضحة بقضية ملحة من القضايا الوطنية. ومن هذه القضايا قضية الثقافة الوطنية ، وقضية الثورة الزراعية ، وقضية العربية والشعوب المضطهدة، بالإضافة إلى قضايا المرأة والإدارة والتعليم والأخلاق "[66] ، وغير ذلك من القضايا التي يخوض شعبنا معركتها من أجل تحسين حالته الاجتماعية والثقافية. ولذلك كما يقول محمد مصايف : " على الكاتب أن يعرف مسبقا أنه يكتب لشعب له اتجاه معين ، وهو الاتجاه الاشتراكي الوطني . هذه المعرفة تسمح له بعدم الانحراف في كتاباته ، فهو سوف يختار موضوعاته بطريقة توفق في كتابته بين الهدف التوجيهي والهدف الفني"[67] . وهو ما تحقق – نوعا ما – في معظم الكتابات الأدبية الشعرية والنثرية التي درسها الدكتور محمد مصايف في كتبه . فقد كانت "الواقعية الإيجابية" كما يسميها الناقد – أحيانا – هي الطابع المميز لهذه الكتابات الإبداعية التي ارتبطت بالقضايا الوطنية والاجتماعية . فقد تولى محمد مصايف من خلال نقده لهذه الكتابات الإبداعية " تحديد العلاقة القائمة بين الأدب وبين المجتمع ، وتوجيه الحركة الأدبية في الخط العام الذي

---

62 – م . س . ص. 202 .

63 – م . ن . ص . 203 .

64 – م . ن . ص . 204 .

65 – م . ن . ص . 211 .

66 – م . ن . ص . 213 .

67 – م . ن . ص . 214 .

تسير فيه ثورتنا، ومن ثم حماية هذه الحركة من الشذوذ والاتجاهات الأدبية المضرة بالمسيرة الوطنية العامة "[68] . وهو ما يبدو واضحا في كتابيه السابقين، وكذلك في كتابه الأخير" النثر الجزائري الحديث " الذي لم يخرج فيه عن منهجه الواقعي المتسم بالموضوعية والدقة والصراحة ، والبعد عن الاندفاع الحماسي . والكتاب مقسم إلى قسمين رئيسيين: خص الأول منهما لمعالجة القصة الجزائرية القصيرة بعد الاستقلال ، من حيث علاقتها بالثورة الجزائرية من ناحية أولى ، والتغيير الاجتماعي من ناحية ثانية، والاختيار القومي من ناحية ثالثة. خاتما هذا القسم بالحديث عن الخصائص الفنية للقصة الجزائرية المعاصرة . وهكذا فمن خلال هذه الفصول الأربعة التي خصها للقصة القصيرة تناول مجموعة من القضايا النقدية والفكرية المهمة ، موضحا في البداية رسالة القاص انطلاقا من نماذج قصصية للطاهر وطار ، وجيلالي خلاص ، وعبد الحميد بن هدوقة ، وزهور ونيسي ، وغيرهم ، مستخلصا أن " التزام المثقف ينبغي أن ينبع من قناعته في إطار الأيديولوجية الاشتراكية ، وأن يكون كالتزام العامل المناضل الذي لا ييأس من صلاح الأوضاع ، ويتحمل من أجل المحافظة على الخط الاشتراكي كل ما يصيبه من أتعاب "[69] . مستشهدا في ذلك بأقوال أبطال قصص هؤلاء الأدباء . ومبينا أن " هذا هو الدور الذي ينبغي أن يلعبه القاص في إطار المسيرة الوطنية العامة ، وهو دور نضالي يخدم القضايا الوطنية والقومية والإنسانية ، ويحتاج صاحبه إلى قدر كبير من الجرأة وحرية التعبير "[70] . ولن يتحقق ذلك الدور إلا في إطار المعالجة الموضوعية المقنعة للقضايا الاجتماعية والوطنية ، التي تنم عن تفاعل الكاتب مع مجتمعه وقضاياه المختلفة ، وتعبر عن موقف الأديب من الحياة الخاصة والعامة ، فالأديب الذي يفتقر إلى الشعور بهذه العلاقة الجدلية بينه وبين المجتمع يفتقر إلى أول شرط للإبداع في إطار الأيديولوجية الاشتراكية "[71].

---

68 – م . س . ص . 20 .

69 – د . محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر .1983 . ص.11

70 – م . ن . ص . ن .

71 – م . ن . ص . 12

إن استقلال الجزائر لا يعني توقف الثورة وانتهاء رسالة الأديب ، وركونه إلى الراحة ، فالثورة ما تزال مستمرة باستمرار الحياة ، وإن كانت دلالتها قد تغيرت بتغير الظروف والأوضاع. فهي : " هدم في وقت الحرب ، وبناء أيام السلم . ولكن هذا البناء نوعان : بناء مادي ضروري لحياة المواطنين ، وبناء معنوي يتمثل في وضع الأسس الصحيحة للمسيرة الوطنية "[72] . وبالتالي فإن " النضال مستمر ... والثورة متواصلة في شكل جديد . ولن تنتهي هذه الثورة إلا باختفاء جميع الفوارق وأشكال التعسف الاجتماعي . وبما أن هذه الفوارق والتعسفات لن تختفي إلا لتترك مكانها لفوارق وتعسفات من نوع آخر، فإن الثورة مستمرة إلى الأبد . وإذا كانت في الماضي قد وجهت ضد الاستعمار وأعوانه ومراكز قوته ، فإنها اليوم موجهة ضد الاستغلال والفوارق الاجتماعية . ثم إن الاستعمار إن كان قد اختفى في شكله الإداري والعسكري ، فإنه في بداية الاستقلال كان ما يزال قائما في شكل مصالح اقتصادية ، وعقليات برجوازية وإقطاعية . فمن أجل القضاء على هذه المصالح وهذه العقليات ينبغي أن تستمر الثورة . وهي مستمرة بالفعل "[73] .لذلك على الأديب أن يكون في مستوى الرسالة الجديدة ، وأن يعي بأن القضاء على آثار الاستعمار ومخلفاته يعني القضاء على الاستغلال ، وأن السبيل إلى ذلك هو الصراع الذي يؤدي حتما وبمرور الأيام إلى التغيير، وتحقيق هدف الطبقة الكادحة وهو العدالة الاجتماعية . ولا شك أن ذلك يتطلب تطوير الأشكال المعرفية والفنية ، وتوجيهها نحو المساهمة في دفع حركة الحياة نحو التطور والتقدم .

ويذهب محمد مصايف في حديثه عن " آفة الإقطاعية والبرجوازية " وطريقة معالجة القصة القصيرة الجزائرية لهذه القضية ، فيرى بأن " الإقطاع شيء يتمثل في الملكية بالدرجة الأولى، وهو إن كان يقوم على نزعة اقتصادية تستحل الاحتكار والاستغلال ، فإن قوته تكمن دائما في تكديس الأموال وتوسيع الأملاك العقارية . ومن هنا كان من السهل القضاء عليه كقوة مالية مستغلة .وكانت الثورة الزراعية من أنجع

---

72 - م . س . ص 14

73 - م . ن . ص 17

الوسائل للقضاء عليه في أقصر وقت "[74] إلا أن البرجوازية " هي عقلية وسلوك أكثر مما هي قوة مالية . فقد يمكنك أن تقضي على قوتها المالية بالوسائل والقرارات مناسبة ، غير أن القضاء عليها كرؤية حياتية شيء يعسر تحقيقه . ومن هنا كان خطر البرجوازية على الثورات الاجتماعية أكبر من خطر الإقطاع . وهو ما تشهده الثورة الجزائرية على الأقل ، فالبرجوازية حية في كثير من مظاهر الحياة العامة وتشكل التهديد الأقوى المباشر لهذه الثورة "[75] . إن هذا التحليل للبرجوازية وخطرها يذكرنا بحديث زيدان الشخصية الرئيسية في رواية "اللاز" للطاهر وطار، حيث يقول : " .. وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأغنياء مثلهم مثل المستعمرين أعداء اليوم وسيظلون أعداء ما داموا موجودين ، وحتى إذا ما قهروا وأحنوا رؤوسهم للعاصفة ، فإنهم سرعان ما يسترجعون ويسيطرون على الوضع "[76].

وهكذا فقد طرح محمد مصايف في هذا القسم من الكتاب عدة قضايا نقدية وفكرية واجتماعية ارتبط معظمها بالواقع الجزائري من ناحية وبالمنهج الواقعي الاشتراكي الذي أتبعه في دراساته النقدية من ناحية أخرى . والواضح أن هذه الأفكار تتماشى مع الاتجاه الاجتماعي الذي عرفته الجزائر في السبعينيات ، والذي ينظر إلى العمل الأدبي من خلال علاقته بمرجعيته الخارجية .

أما القسم الثاني من الكتاب فقد خصه لمراجعة الفنون النثرية الجزائرية الحديثة ، وما قدمته للمسيرة الوطنية . مستهلا هذا القسم بفصل تناول فيه " الأدب العربي وآفاق المستقبل " . كما قدم في الفصلين الرابع والخامس عرضا لكتابي " تطور النثر الجزائري الحديث " للدكتور عبد الله الركيبي ، و" الصحف العربية الجزائرية " للدكتور محمد ناصر . وهذا القسم من الكتاب يكاد ينفصل عن القسم الأول منه ، حيث يعتوره نوع من التفكك بين الفصول . ذلك أن الكتاب يحمل عنوان "النثر الجزائري الحديث " في الوقت الذي يخص فيه محمد مصايف الفصل الأول للحديث عن " الأدب

---

[74] - م . س . ص . 29 .

[75] - م . ن . ص . 30 .

[76] - الطاهر وطار : اللاز . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر . ط.1/1974 .ص. 162 .

العربي وآفاق المستقبل " ، وهو بحث سبق له أن قدمه في المؤتمر الحادي عشر للأدباء العرب الذي عقد في طرابلس سنة 1977. مما جعل هذا الفصل يبدو شاذا عن الفصول الأخرى ؛ خاصة وأن محاولة ربط الأدب الجزائري بالأدب العربي في هذا الكتاب كانت محدودة .

وعلى كل فإن هذه الدراسة النقدية تبقى من ضمن الدراسات الجادة القليلة التي حاول الدكتور محمد مصايف التخلص فيها من سيطرة المنهج الأكاديمي الذي اتبعه في دراستيه الأكاديميتين " جماعة الديوان في النقد "[77] و " النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي "[78]. وهما الدراستان التي يغلب عليهما الطابع الأكاديمي التوثيقي ذلك أن هدفه فيهما كان الكشف عن المسار الذي اتبعه التفكير النقدي في مرحلة زمنية محددة وعند جماعة معينة ، كما هو الحال في كتابه الأول ، أو تتبع تطوره واتجاهاته ، وهو ما نجده في كتابه الثاني الذي درس فيه الحركة النقدية الحديثة في هذا الجزء من الوطن العربي ، وذلك منذ العشرينيات إلى أوائل السبعينيات من هذا القرن ، حيث قام بتصنيفها وتقييمها ومقارنتها أحيانا بالحركة النقدية في المشرق العربي . والدراسة جاءت في ثلاثة أبواب خص الأول للاتجاه التقليدي ، والثاني للاتجاه التأثري ، والثالث للاتجاه الواقعي . وقد قسم هذا الأخير إلى خمسة فصول تناول في الفصل الأول " الأدب بين الحرية والالتزام "، وفي الثاني " طبيعة الأدب الواقعي " ، وفي الثالث " التعبير في الشعر الجديد " ، وفي الرابع " التعبير في الفنون النثرية " وفي الفصل الأخير " سمات الاتجاه الواقعي " . وقد وقف في هذا الباب عند أوليات الواقعية في النقد المغاربي ؛ مما جعل المعالجة للقضايا النقدية تكون محدودة، ولا تعبر في بعض الأحيان عن فهم دقيق للواقعية من قبل بعض هؤلاء النقاد الذين اعتمدهم في دراسته ، خاصة وأن الواقعية الاشتراكية في هذه المرحلة لم تفرز بعد نقادها . ولعله يمكن القول بأن أبرز النقاد

77 ـ نشر مطبعة البعث ، قسنطينة ، الجزائر ، 1974 .

78 ـ نشر ش و ن ت ، الجزائر ، 1979 .

الواقعيين المعاصرين لم تشملهم دراسته هذه بسبب توقفها عند بداية السبعينيات ، وأول هؤلاء النقاد المعنيين صاحب الدراسة نفسها الدكتور محمد مصايف . أما الذين ذكرهم واعتمدهم في تمثيل الاتجاه الواقعي في هذا الباب ، فمعظمهم لم تتجاوز كتاباتهم المعتمدة مقالة واحدة كالناقد عبد القادر الشاوي ، أو مجموعة مقالات كالناقد محمد برادة . إلى جانب ذلك فإن بعض هؤلاء النقاد لم تكن الواقعية واضحة في كتاباتهم النقدية ، فهم أقرب إلى الاتجاهات السابقة منه إلى الواقعية .

والدراسة عموما اتجهت إلى رصد الحركة النقدية في المغرب العربي بمختلف اتجاهاتها ونقادها ، واقتفاء آثارها في عدد كبير من المجلات والجرائد .

وهكذا فبعد أن قدم الدكتور محمد مصايف في بداية حياته النقدية كتابه الأول " فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث " الذي صدر عام 1974 . وجمع فيه مقالاته التي نشرها في الصحف والمجلات قبل ذلك ، ثم كتابه " جماعة الديوان في النقد " الذي نشر في السنة نفسها ، اتجه إلى الواقعية الاشتراكية فقدم تلك الأعمال النقدية الهامة التي وقفنا عندها قبل الآن ، إلى جانب مجموعة كبيرة من المقالات النقدية التنظيرية التي نشرها قبل وفاته بمدة وجيزة في جريدة " النصر " ولم يتمكن من جمعها في كتاب ، وهو ما نأمل أن يحققه أبناؤه بعده .

إن الواقعية في نقد محمد مصايف تتسم بوضوح الرؤية وموضوعية المعالجة، والبعد عن الغلو والتطرف ، بحيث نجده يحاول الاستفادة من جميع الاتجاهات النقدية والفنية لبلورة رؤاه النقدية والاجتماعية والفنية ، وتكوين منهج نقدي متميز يصدر عن شخصيته ، ويتيح له المساهمة بإضافات جديدة للفكر والأدب . وهو يعد بحق أبرز النقاد الواقعيين المعاصرين في الجزائر .

وإذا كانت هذه حالة الواقعية في نقد محمد مصايف فإن هناك ناقدا آخر كان له دوره أيضا في الحركة النقدية الجزائرية ، ولكن بدرجة تختلف كثيرا عما رأيناه عند محمد مصايف ، على الرغم من أن هذا الأخير اعتبره من ضمن النقاد الممثلين للاتجاه الواقعي في النقد الجزائري ، وذلك في كتابه " النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي "

مستندا في ذلك إلى حديثه عن وظيفة الأدب التي يرى بأنها " اجتماعية وإنسانية " . إنه الدكتور عبد الله الركيبي .

2 - **الناقد عبد الله الركيبي** : يذهب الدكتور عبد الله الركيبي في حديثه الأدب إلى القول : " إن الأدب بكافة فنونه شعرا وقصة ورواية ومسرحية يعد المحرك الحقيقي لروح الشعب، والمعبر عن حياته المادية والروحية . ومن ثم لابد وأن تكون غايته الإنسان لا الجمال فقط. ولا يخفى على أحد أن الأدب كان دائما هو الشرارة الأولى التي انطلقت منها الثورات الكبرى.. تلك الثورات التي حررت الإنسان من الظلم والسيطرة والعبودية " [79] . فالدكتور عبد الله الركيبي يقر بفاعلية الأدب ودوره في الحياة من حيث توعية الشعوب وإيقاظها من غفلتها ، ودفعها إلى البحث عن حياة أفضل. لذلك نجده يطالب الأديب ، كما يقول : " نطالبه بشيء واحد هو أن يعبر فيما يكتب عن رؤيا جديدة أو زاوية جديدة يقدم فيها نظرة خاصة قد تكون نقدية للحياة أو المجتمع..." [80] . الشيء الذي جعله يربط بين التجربة الخاصة للأديب وبين الواقع بأوجهه المختلفة، فيرى بأن التجربة هي معايشة القضية فعليا أو شعوريا دون فصلها عن واقعها . فهذا المزج بين التجربة والواقع هو الذي يخلق الأدب الواقعي في رأيه . وإن كنا نرى بأن الفكر والأدب وحدهما لا يكفيان، فهما نتاج للواقع المادي ، ومن ثم فإن الحاجة والضرورة بأنواعها المختلفة هما أساس الثورات . أما الإبداع الفكري والفني ، فيسهمان في نشر الوعي ، وتهيئة الأرضية ، والتعجيل بإحداث التغيير. والدكتور عبد الله الركيبي يذهب إلى اعتبار الثورة الجزائرية من أبرز العوامل التي مكنت الأدب والنقد من التوجه نحو الواقع والدخول في مرحلة الواقعية . وانطلاقا من ذلك يربط ظهور الاتجاه الواقعي في الأدب الجزائري باندلاع الثورة التحريرية . هذه الواقعية التي يعرفها بأنها " الواقعية الفنية التي تعنى بالإنسان أولا وأخيرا بلا طنطنة ولا صراخ ولا افتعال .. الواقعية التي لا تنقل الواقع نقلا آليا فوتوغرافيا . بل تأخذ منه

---

79 - د . عبد الله الركيبي : مجلة " الجيش " س. 3، ع . 4 مارس 1966، ص. 30 .

80 - د . عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث . معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة 1976 . ص. 187 .

ثم تعلو عنه بالمعالجة الفنية .. بالهمس بالإيحاء .. باللفتة العابرة .. بالحوار الطبيعي الجذاب"[81] . وهو ما يؤكده أيضا في كتابه " الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى" الذي نشر سنة 1982 . حيث يرى أثناء حديثه عن القصة القصيرة الجزائرية وأثر الثورة فيها " بأنها اتجهت إلى الواقعية مع اندلاع الثورة التحريرية وخطت بذلك خطوات كبيرة نحو الفن الواقعي الملتزم " . وأنه يقصد بالواقعية مفهومها الحديث ، أي " الواقعية التي تهتم بالإنسان وتعالج مشاكله وقضاياه ، وتصور نضاله وصراعه ضد القوى التي تحاول قهره وسلب حريته ، كما تصور معاناته وعذابه وآماله وطموحه إلى غد أفضل ... تفعل ذلك كله في فن ، بالهمس لا بالصراخ ، بالإيحاء لا بالتصريح ، تفعل ذلك بلا افتعال أو تكلف ، بل في بساطة وطبيعية وانسياب "[82] . تلك هي الواقعية التي دفعته إلى مطالبة الشاعر "بأن يعبر عن إحساسه الصادق ، وأن يحاول التحرر من سيطرة الماضي إلى حد ما ، ويتجه إلى الواقع "[83] . وانطلاقا من ذلك ميز بين شعر ما قبل الاستقلال الذي اهتم بالحرية السياسية فطغت عليه النبرة الخطابية بسبب الثورة التي " تدفع الشعراء إلى الهتاف والنشيد بل والصراخ أحيانا ، بينما اهتم الجيل الجديد – في معظم الأحيان – بالحرية الاجتماعية ، بنضال الفلاح والعامل والمجتمع كله من أجل حياة أفضل ، ومن هنا خفت حدة النبرة الخطابية إلى حد كبير ، وظهر الاهتمام بالأفكار التي تعبر عن حركة المجتمع بعد الاستقلال ، وهي حركة نامية صاعدة تهدف نحو العدالة والتقدم "[84] .

والحقيقة أن الدكتور عبد الله الركيبي رغم إشارته إلى الواقعية وبعض قضاياها النقدية كالالتزام والحرية وقضية اللغة في العمل الأدبي ، وعلاقة ذلك بالواقع ،

---

81 – د . أبو العيد دودو : بحيرة الزيتون . تقديم : د . عبد الله الركيبي . طبع مطبعة الشعب ، الجزائر .1966 ص .6 .

82 – د . عبد الله الركيبي : الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر .1982 . ص . 148 .

83 – د. عبد الله الركيبي : الشعر الديني في الجزائر . ش . و . ن . ت . الجزائر .1981 . ص. 632.

84 – د . عبد الله الركيبي : الأوراس في الشعر العربي ... ص . 103 .

وغير ذلك ، إلا أنه يبدو من خلال دراساته المتعددة بأنه ينطلق في تحديد مفاهيمه لتلك القضايا من زاوية خاصة تقترب إلى حد بعيد من " النزعة القومية " ، أو ما يمكن تسميته بـ"الواقعية العربية " التي تستمد رؤيتها وتصورها من الفلسفة القومية العربية ، بحيث يرى أن القومية " لم تعد مجرد عاطفة أو إحساس ينبض به القلب ، بل أصبحت فكرة يقتضيها العقل ويحققها الواقع ، ويحتمها التاريخ والمصالح المشتركة"[85]. ولذلك نجده في معظم دراساته يركز على الجانب القومي مبرزا موقف الأدباء والشعراء والمفكرين الجزائريين تجاه " القومية " والقضايا العربية ، حتى أنه يرى بأن " الأديب الحق هو الملتزم بقضايا قومه وعصره "[86]. ولذلك نجده يبتعد – نوعا ما – في كتاباته النقدية عن الحديث عن الواقع الجزائري بعد الاستقلال ، ودور الأدب في ذلك ، وعلاقته بالطبقة الكادحة . على الرغم من أنه كثيرا ما يحاول في دراساته التركيز على الجانب الاجتماعي ، وربطه كما يقول : " بين الشاعر وبيئته وبين المنشئ وجمهوره ، واعتبرنا الشعر لدى المنشئ تعبيرا عن ذاته وفي الوقت نفسه تعبيرا عن ظروف المجتمع ومعطيات العصر ، وما وجد فيه من أزمات روحية وفكرية وسياسية واقتصادية "[87]. إلا أن ارتباط الناقد – نوعا ما – بما يمكن أن نسميه بالفكر الإصلاحي جعل التغيير الاجتماعي الذي عرفه الواقع الجزائري بعد الاستقلال وبخاصة في السبعينيات لا ينعكس بصورة واضحة في دراساته النقدية التي تناول فيها الأدب الجزائري المعاصر شعره ونثره ، ومن ثم فإن الواقعية في نقده لم تكن في مستوى ما رأيناه عند الدكتور محمد مصايف ، وقد يكون اهتمامه بأدب ما قبل الاستقلال سببا في هذا التوجه الذي رأيناه في أغلب مؤلفاته ، وذلك خلافا لما نجده في بعض كتاباته عن الأدب المعاصر الذي يسير ضمن المنهج الواقعي الاشتراكي ، حيث نجد الناقد عبد الله الركيبي يميل في منهجه إلى الواقعية الاشتراكية ، ويقترب بذلك من الأعمال المدروسة ، فهو حين يتناول مثلا ديوان عبد العالي رزاقي " الحب في درجة الصفر " يشير إلى أن الثورة " لا تتحقق إلا بالعمل ،

---

[85] – م . س . ص . 61 .

[86] – د . عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث . ص .172 .

[87] – د . عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث . ص . 8 .

بالنضال مع الآخرين ، لا بالتشديق في الشوارع والحديث في المقاهي ، فالشعر ينبغي أن يندمج في الحياة ويعبر عن أحلام وآمال الكادحين .. "[88] . كما يرى بأن وحدة الأمة العربية - التي يركز عليها الناقد كثيرا - لا تتحقق إلا بفضل " العامل والفلاح والطالب ، فهذه هي القوى الحقيقية التي لها المصلحة في وحدة الأمة العربية لا وحدة البرجوازية الرأسمالية التي لا يهمها من الوحدة إلا الشعار ، إلا ما يحقق أهدافها هي "[89] .

إن فضل الناقدين الدكتور عبد الله الركيبي ، والمرحوم محمد مصايف لا يتمثل في هذه المجموعة من الدراسات والمؤلفات النقدية فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى مساهمتهما في توجيه المبدعين والتأثير في النقاد الشباب الذين كان لهم الدور البارز في تنشيط الحركة الأدبية في الجزائر خلال السبعينيات وما بعدها ، حيث أفرزت هذه الفترة مجموعة من المبدعين والنقاد الذين اتخذوا الواقعية الاشتراكية كرؤية ومنهج في كتاباتهم الإبداعية والنقدية . ولعل أبرز هؤلاء النقاد الدكتور واسيني الأعرج ، والأستاذان مخلوف عامر ، ومحمد ساري ، والأستاذة زينب الأعوج ، وغيرهم من النقاد الواقعيين الآخرين الذين لم تساعدهم الظروف العامة على نشر مؤلفاتهم أو جمع مقالاتهم المتفرقة في الصحف والمجلات الجزائرية والعربية .

والواضح أن ميزة أغلب هؤلاء النقاد باختلاف مستوياتهم ودرجتهم تتمثل في ممارستهم للعمليتين الإبداعية والنقدية .

3- الناقد واسيني الأعرج : (ولد سنة 1954) وهو يميل أكثر إلى الكتابة الروائية ، لذلك نجده يخصص كتابه الهام " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر "[90]

---

88 - د . عبد الله الركيبي : الأوراس في الشعر العربي ، ودراسات أخرى . ص . 110.

89 - م . ن . ص . 115

90 - نشر المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986. كما قام الدكتور واسيني بنشر القصول الخاصة بالواقعية الاشتراكية وأصولها التاريخية " ضمن كتاب مستقل يحمل عنوان " الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري" نشر مؤسسة دار الكتاب الحديث ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 1986. وقد اعتمدنا في دراستنا هذه الكتاب الأول.

لدراسة تطور هذا الفن في الأدب الجزائري ، والبحث في أصوله " التاريخية والجمالية ". مستندا في ذلك إلى المنهج الواقعي الاشتراكي الذي يربط الفن بالواقع ، وينظر إليه من خلال تأثير البنى التحتية في البنى الفوقية ، وانعكاس تلك العملية الجدلية بين البنيتين في العمل الأدبي . فقد خص الفصل الأول من دراسته لإلقاء نظرة عامة على الواقع الجزائري وأحداثه السياسية والاجتماعية والثقافية قبل السبعينيات التي عرفت فيها الجزائر تغييرات هامة جسدت الاختيار الاشتراكي في الواقع ، كما عرفت في الفترة أيضا ظهور الفن الروائي الجزائري المكتوب باللغة العربية . فالكاتب عند الدكتور واسيني الأعرج " هو نتاج واقعه ونتاج التاريخ"[91] . ولذلك لا يمكن دراسة أعماله الإبداعية " بمعزل عن الخلفية الاجتماعية والسياسية والثقافية التي أفرزتها ، أو على الأقل ، ساهمت في تشكيلها بصورة ما"[92]. وانطلاقا من ذلك وقف الناقد في فصول دراسته تلك عند اتجاهات أربعة ، هي : الاتجاه الإصلاحي ، والاتجاه الرومانتيكي ، ثم الاتجاه الواقعي النقدي ، فالاتجاه الواقعي الاشتراكي . وقد عمد الناقد إلى التمهيد في كل فصل للتعريف بالاتجاه وقضاياه الفكرية والأدبية قبل أن ينتقل إلى دراسة النماذج الروائية الممثلة لهذا الاتجاه ، وربط ذلك بالواقع الجزائري السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي . وهو ينطلق في دراسته لتلك الأعمال الروائية بمختلف اتجاهاتها من مفهومه للأدب ووظيفته ، حيث يرى أنه " لم يعد الأدب والفن مجرد صدى للحياة بل أصبحا قائدين لها ، فوظيفة الأدب إذن ، في التطوير السياسي وفي استخلاص القيم المحركة التي تكمن خلف مظاهر التطور المادي والاجتماعي للحياة . فالفن يكشف عن هذه القيم الكامنة ، ويحولها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع المجتمع نحو مزيد من التقدم "[93] . وهذا المفهوم للأدب لم يجده الدكتور واسيني الأعرج فيما سماه بـ(الاتجاه الإصلاحي) الذي تستند رؤيته للواقع وقضاياه المختلفة إلى الفكر التقليدي الإصلاحي الذي يتعامل مع الظواهر والأمراض الاجتماعية منفصلة عن مسبباتها وعواملها الحقيقية، وبذلك " لا

---

91 - م س ، ص . 61

92 - م ن ، ص . 148 .

93 - م ن ، ص . 148 .

يمكنه أن ينتج إلا الحلول الإصلاحية التي تتخيل أنه بالإمكان طمس التناقضات الاجتماعية الحادة . وبالتالي اللجوء إلى المصالحة الطبقية المفترضة التي تلتقي فيها طموحات الإنسان الفقير ، بالغني حتى في الفترة التي تصل فيها حدة التناقضات بين هاتين الطبقتين أوجها"[94]. بينما الحقيقة كما يرى الناقد هي التوجه إلى " البنى الكلية التحتية التي تتحكم في حركة تطور المجتمع وهي الأساس الأول في وجود مثل هذه الأمراض ، من خلال التناقضات المتفاقمة التي تتحكم في وجهة العلاقات الاجتماعية وفي طبيعتها . وهم بذلك ينسون أن ظاهرة ، مثلا ، مثل الاستغلال أو السرقة أو.... هي الابنة الشرعية لوضع اقتصادي مفكك مهروس "[95]. إن نظرة الدكتور واسيني الأعرج في تعليل الأمراض الاجتماعية وتحديد مسبباتها تتماشى ورؤيته الفكرية للواقع ، حيث أن البنية التحتية بمكوناتها الاقتصادية والاجتماعية هي الأساس في فهم الظواهر الاجتماعية وتصحيحها ، وأن دور الفن هو كشف الحقيقة الخفية ، حقيقة الصراع الاجتماعي . إلا أنه وبالمقابل لا يمكن أن نهمل البنية الفوقية ، أو ننقص من قيمة الأفكار التي قد تستقل عن البنية التحتية التي أوجدتها في البداية لتصبح بذاتها تشكل قوة مادية مؤثرة وموجهة للجماهير متى توفرت لها الظروف الموضوعية . من ذلك أن الفكر الإصلاحي وفي ظروف تاريخية معينة استطاع أن يفرض نفسه رغم الوضع الذي كان مهيأ لاستمرار الصراع بين الطبقة الغنية والطبقة الفقيرة التي بدأت تأخذ طريقها لتحقيق طموحها من ناحية ، وبين الفكر التقدمي الذي يعمل من أجل تحقيق الاشتراكية ، والفكر الإصلاحي الذي يعيش على الماضي ويحن لعودته من ناحية أخرى . وعلى كل فإن الاتجاه الإصلاحي يتسم بطبيعته البرجوازية التي كثيرا ما تعزف ألحانها تحت سيمفونية " الوحدة الوطنية ، والولاء للأمة " لكسب الجماهير.وافتقار أدبائها إلى الرؤية العلمية في معالجتهم لقضايا الواقع جعلهم يفشلون في كشف أعماق هذا الواقع ، وإدراك خلفياته . الشيء الذي أسقطهم في خلق " عوالم خيالية مثالية " بعيدة عن الواقع المعيش .

---

94 - م . س . ص . 151 .

95 - م . ن . ص . 133 .

أما "الاتجاه الرومانتيكي " فهو كسابقه من حيث أنه لا يستند إلى رؤية علمية واضحة في فهم جوهر حركة الواقع ، ولذلك نجده يعجز عن مواجهة هذا الواقع وقضاياه. وبالتالي لا يستطيع أن يبني عالما جديدا يخلو من المتناقضات التي ثار عليها ورفضها . الشيء الذي يدفعه " إلى اتهام الغير ، وتحميله مسؤولية حزنه ، لأن هذا الغير لم يفهم الرسالة التي أتى بها وعي الكاتب والبطل معا لتخليص البشرية من الحزن والحرمان "[96] ، أو يهرب إلى عالم خيالي يحقق فيه (وجوده الموهوم) . ولذلك كانت " مأساة الوعي الرومانتيكي " كما يرى الناقد واسيني الأعرج : " أنه دائما يحلم بالثورة ، بالتغيير ، لكن حين يوضع وجها لوجه أمام مهامه التاريخية لا يتوانى أبدا عن التراجع ، ضاربا بذلك أحلام التغيير عرض الحائط "[97] . ثم كان الاتجاه الواقعي بعد ذلك نتيجة لتغير الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية في الجزائر ، وتأثر الكتاب بالأحداث الوطنية وبالكتابات العربية المشرقية من ناحية ، وبالثقافة العالمية من ناحية أخرى . الأمر الذي جعلهم يتجهون إلى الواقع فيعبرون عنه وعن أحداثه محاولين الكشف عن سلبياته ، والتأثير في توجهاته . وقد وقف الدكتور واسيني الأعرج عند الاتجاهين الواقعيين ، الواقعي النقدي ، والواقعي الاشتراكي . حيث تناول قضاياهما الإبداعية والنقدية من خلال النماذج الروائية الجزائرية ، وأراء بعض المفكرين والنقاد المعاصرين . موضحا في ذلك علاقتهما وخصائص كل منهما .

وإذا كان الدكتور عبد الله الركيبي يرى بأن عمر راسم هو " أول من دعا إلى الاشتراكية في وطننا بشكل واضح ، خاصة في جريدة (ذو الفقار)التي أسسها عام 1913"[98] ، وجعل شعارها " جريدة عمومية اشتراكية انتقادية " ، فإن الناقد واسيني الأعرج الذي يعترف بقيمة وأهمية هذه المحاولة المتقدمة يرى بأن الاشتراكية في هذه المرحلة لم تتجاوز بعد " الفكر الاشتراكي الطوباوي " ، ولذلك فإن قلنا بأنها " الاشتراكية

---

96 – م . س . ص . 240 .

97 – م . ن . ص . 257 .

98 – د. عبد الله الركيبي : (جذور الفكر الاشتراكي في الأدب الجزائري) . مجلة " المجاهد الثقافي " ع 11 عام 1970 .ص . 48 .

العلمية ، وأنه أسس للأدب العربي بشكل متين ، نكون قد بالغنا في القضية أكثر مما ينبغي" [99] . وبالتالي ينبغي وضع القضية في مسارها التاريخي حتى تقيم تقييما موضوعيا بعيدا عن المبالغة . والواضح أن دعوة عمر راسم رغم طوباويتها فهي محاولة قيمة ظهرت في ظروف تاريخية جد صعبة لا تسمح لمثل هذه الدعوات بالوجود والاستمرار . خاصة وأنها جاءت بعد تكون " البرجوازية الهجينة " كما يسميها الناقد واسيني الأعرج ، وذلك إثر فشل " ثورة الفلاحين " سنة 1871 ، التي يرى الناقد أن " لها مساهمات عظمى في تشكيل الفكر الاشتراكي في الجزائر وتكريسه من خلال الإسهامات التي قدمتها بشكل مباشر ، أو غير مباشر (كومونة باريس) بتراثها الثوري" [100] . ومهما يكن فإن الفكر الاشتراكي قد بقيت حركته مستمرة ، وإن كانت في الخفاء ، حتى وجد " من يستلهمه بعد الثورة الوطنية وبشكل أعمق ، بعد الاستقلال الوطني ، وبالضبط بعد فترة السبعينيات ، حين شهدت الساحة تغيرات ديمقراطية واضحة على كافة البنى الاقتصادية والسياسية والثقافية " [101]. الشيء الذي كان له أكبر الأثر في توجيه الأدب والنقد الجزائريين نحو الواقعية الاشتراكية ، وفي دفع الكتاب إلى الالتزام بقضايا الشعب وخاصة الطبقة العاملة منه .

وانطلاقا من ذلك فإن الواقعية بشكليها النقدي والاشتراكي لم تظهر بصورة واضحة إلا في السبعينيات ، حين استفاد النقاد من الرؤية العلمية الاشتراكية كما سبق أن رأينا . وإن كان هذا لا يدل على وجود مدرسة نقدية واقعية متكاملة ، فأغلب الأعمال النقدية المنشورة في الصحف أوفي الكتب ضمن الاتجاه الواقعي الاشتراكي لم تتجاوز بعد مرحلة تسجيل الانطباعات كما في كتابي مخلوف عامر " تطلعات إلى الغد " [102]، و" تجارب قصيرة وقضايا كبيرة " [103]، أو البحث عن أسس لإرساء هذا النقد الواقعي في

---

99 – د . واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر . ص. 479 .

100 – م . ن . ص. 17 .

101 – م . ن . ص. 485 .

102 – مخلوف عامر . تطلعات إلى الغد . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر. 1983 .

103 – مخلوف عامر : تجارب قصيرة وقضايا كبيرة . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر. 1984 .

صورته الجديدة ، وجعله يعبر عن هموم الأدب الجزائري ، كما في كتاب " البحث عن النقد الأدبي الجديد " للناقد محمد ساري . وهذا لا ينقص من قيمة ما قدمه كل منهما في متابعتهما للأعمال الإبداعية الجزائرية المعاصرة ، إلى جانب طرحهما لبعض القضايا الاجتماعية والثقافية والنقدية التي تهم الواقع والأدب الجزائريين .

4 – الناقدة زينب الأعوج : ولعله من الأشياء الجميلة السارة أن تسهم المرأة في معترك الحياة ، وأن تعبر فنيا عن موقفها تجاه الوضع الراهن بجوانبه المختلفة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية . وإذا كان الأدب الجزائري يتوفر على مجموعة من المبدعات في المجالين الشعري والنثري ، فإنه في المجال النقدي يكاد يكون مقفرا لولا بعض الكتابات النقدية المحدودة التي تطل علينا من حين لآخر . وأبرزها ما كتبته الأستاذة زينب الأعوج في دراستها المهمة " السمات الواقعية للتجربة الشعرية الجزائرية " التي ظهرت عام 1985 ، وتناولت فيها الحركة الشعرية التي تعاملت مع الواقع ، وانعكست فيها الواقعية بشكليها النقدي والاشتراكي . مما جعلها تقسم دراستها إلى محاور ثلاثة ، هي :

1- السمات الواقعية الانتقادية .

2- الشعر وقضية المرأة .

3 – في السمات الواقعية الاشتراكية .

وقد ركزت الناقدة في دراستها هذه على أهم القضايا المرتبطة بآمال وتطلعات الجماهير الشعبية التي تبناها الشاعر الجزائري ، وعبر عنها تعبيرا صادقا ، موضحة في ذلك دور الشعر الواقعي الانتقادي الذي " استطاع أن يكشف بوساطة وسائله المتواضعة النقاب عن الوجود الاجتماعي بوصفه أساسا جوهريا للوعي الاجتماعي "[104]. إلا أن الاتجاه الواقعي النقدي لم يستطع تجاوز هذا الواقع فأخفق بسبب عدم إدراكه " جوهر الظاهرة الاجتماعية ، فاختلط معه مفهوم الثورة بالتمرد والغضب

---

104 زينب الأعوج : السمات الواقعية للتجربة الشعرية الجزائرية ، دار الحداثة ، بيروت ، ط 1985/1، ص 5.

،ورفض البناء القائم في غياب الأداة الفاعلة " [105]. ولذلك " اتسمت طبيعة هذا الشعر باللغة الانفعالية الناتجة عن نفسية قلقة تبحث عن حياتها خارج النظم الموجودة" [106] .الأمر الذي أوقعهم كما ترى الناقدة في " نزعة التصوير الفوتوغرافي الجاهز أحيانا". وأمام غياب النظرية الثورية المتحكمة في الواقع لم يجد هؤلاء الشعراء إلا تصوير " كل ما يحيط بهم من تناقضات اجتماعية وسياسية وفكرية ونفسية بدون رهبة أو خوف ، وقد أوصلتهم جرأتهم أحيانا إلى الخروج عن طور الأدب والدخول في الخطابية السياسية المباشرة " [107]. وقد أدى هذا الصدق في التعبير عن الواقع الجزائري وقضاياه إلى دفع بعض الشعراء نحو الواقعية الاشتراكية التي وجدوا فيها ما كان ينقصهم في الاتجاه الأول مستفيدين في ذلك من نضالهم في صفوف الجماهير الشعبية والتزامهم بقضاياها . فالشاعر الحقيقي كما تعرفه الناقدة زينب الأعوج : " هو الذي يتكلم بلسان الأكثرية معبرا عن مشاكلها وآلامها سابرا أغوار مطامحها ، وهو الذي ينتمي بحكم إبداعه ومواقفه إلى الجماهير الكادحة ، وليس إلى القلية التي تمتص عرق هذه الجماهير وتستغلها " [108].

وانطلاقا من هذا المفهوم للشعر درست الناقدة التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة خلال السبعينيات وما بعدها بقليل ، فاستطاعت بوساطة المنهج الواقعي الاشتراكي الذي اتبعته في هذه الدراسة أن تطرح بعض القضايا النقدية المهمة ، وأن تبرز انشغالات الشعراء وهمومهم الثورة والاجتماعية والفنية ، وتعبر عن مطامح الجماهير الكادحة وتطلعاتها نحو الغد الأفضل . إلا أنه مما يؤخذ على هذه الدراسة انتصارها للشعراء الجزائريين الذين يكتبون باللغة الفرنسية على حساب إخوانهم الذين يكتبون باللغة العربية ، خاصة وأنّ هذه الأخيرة تمثل اللغة التي يفهمها أغلبية الشعب. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ، "فالمجموعة المختارة لتمثيل النموذج العربي لا ترتقي كلها إلى مستو الشعر . ومع ذلك تبقى هذه الدراسة من بين الدراسات القليلة المهمة

---

105 – م . ن . ص . ن .

106 – م . ن . ص . ن .

107 – م . ن . ص . 6 .

108 – م . س . ص . 69 .

التي استفادت بالمنهج الواقعي الاشتراكي في إلقاء نظرة صادقة واعية على الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

إن الحركة النقدية الواقعية في الجزائر تكاد تتفق مع الحركة نفسها في المشرق العربي من حيث منطلقاتها واهتماماتها واتجاهاتها ، على الرغم مما قد يبدو من نقص في التجربة الجزائرية ، وقلة التراكم الثقافي بسبب قصر المدة الزمنية التي عرفت فيها الحركة الواقعية في الجزائر نشاطا مزدهرا في جميع جوانب الحياة المختلفة من سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية ، وذلك قبل أن تتخذ الحياة العامة مسلكا آخر ازدادت فيه مسئولية النقاد والكتاب الواقعيين أمام وضوح الرؤية وتوفر عناصر الصراع الطبقي والفكري . وهو الوضع الذي عرفته معظم الدول العربية التي كانت تبدو أنها تسير في النهج الاشتراكي بصورة أو بأخرى ، وحققت في عهده تقدما ملحوظا شمل معظم جوانب الحياة .

وقد أدت التغيرات التي عرفتها الجزائر في الثمانينيات وما بعدها إلى التغير في الرؤية والمنهج تبعا للتحولات التي مست معظم جوانب الحياة من اقتصادية واجتماعية وثقافية وفكرية ... مما جعل بعض النقاد الواقعيين يسعون إلى تطوير رؤيتهم الفكرية والنقدية ، ومحاولة الاستفادة من النظريات النقدية الحديثة . وقد اتسمت البدايات الأولى من هذه المرحلة الجديدة بالتوجه نحو "البنيوية التكوينية" Structuralisme Génétique أو المنهج الغولدماني الذي يوفر – نوعا ما – إمكانية التلاؤم بين الثقافة الاشتراكية والثقافة التقليدية أو المعاصرة ذات الاتجاه الشكلي . وهو ما نجده في دراسة الناقد محمد ساري الموسومة بـ " البحث عن النقد الأدبي الجديد " ، حيث انطلق من التصور الذي ينظر إلى العمل الأدبي في علاقته بالواقع الاجتماعي ، لكنه حاول التقليل من تلك العلاقة والقول بإمكانية استقلالية النص عن إطاره الاجتماعي ولو نسبيا ، حيث يقول بعد حديثه عن علاقة النصوص الإبداعية بالحياة عامة وبالوقع الاجتماعي خاصة : "لا يفهم من هذا الكلام في العلاقة بين الأدب والحياة الاجتماعية ، أن الشكل الفني هو صورة بسيطة ، آلية للحياة الاجتماعية . فعملية الإبداع تولد كانعكاس

موضوعي للتيارات الاجتماعية ، لكنها تملك ديناميكيتها الخاصة واتجاهها الخاص اللذين يقربانها أو يبعدانها عما هو مقابل للحقيقة "[109]. وهو بذلك يسعى إلى تجاوز (الرؤية الآلية) التي سادت في السبعينيات ، واتخذت في كثير من الأحيان " الشعائرية " المرتكزة على المضمون أساسا في تقييمها للأعمال الإبداعية ، مما جعله يرى : " أننا بهذه الطريقة نشجع المتحاملين على الأنظمة الاشتراكية في العالم ، بقولهم ، إن الاشتراكية فشلت في خلق فن روائي أصيل . بل كل القصص والروايات عبارة عن خطب سياسية حزبية وتحقيقات صحفية بعيدة عن الفن القصصي ... ولا نريد لأدبنا القصصي أن يسقط في هذه الشعائرية والسطحية مما يبعده عن الفن وعن الجمالية التي يمتاز بها الأدب"[110]. لذلك حاول إعطاء الأهمية للجانب الفني انطلاقا من التصور " البنيوي التكويني " الذي ينظر إلى العمل الأدبي في جانبيه الشكل والمضمون . وقد خص الناقد القسم الأول من الباب الأول من كتابه للحديث عن لوكاتش باعتباره هو من وضع دعائم "سوسيولوجيا الرواية " استنادا إلى النظرية الجدلية التي تفسر الفن بأنه تعبير غير مباشر عن الصراعات الاجتماعية القائمة في أي مجتمع . ومن ثم وجه لوكاتش المنهج النقدي الواقعي الاشتراكي إلى الاهتمام بالجانب الفني بقدر اهتمامه بالمضمون الاجتماعي والأيديولوجي . وخص القسم الثاني منه للحديث عن لوسيان غولدمان الذي وضع المنهج البنيوي التكويني اعتمادا على ماألفه لوكاتش ، وليصير بذلك العمل الأدبي في التصور الجديد ليس مجرد أيديولوجية اجتماعية فحسب ، ولكنه صياغة فنية مجازية تختلف مضامينها في كثير من الأحيان عن المضمون الواقعي المباشر، وهذا ما يحقق له استقلاليته وخصوصيته . فالمنهج البنيوي التكويني يعمل على إعادة الاعتبار للعمل الأدبي فيدرسه ضمن خصائصه العامة " دون أن يفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها . مع المنهج البنيوي التكويني

---

109 - محمد ساري : البحث عن النقد الأدبي الجديد . دار الحداثة ، بيروت . ط 1984/1 . ص. 61

110 - م . ن . ص . 119 .

لا يلغى (الفني) لحساب الإيديولوجي ، ولا يؤله باسم فرادة ممتنعة عن التحليل "[111].
وقد حاول الناقد محمد ساري في الباب الثاني من الكتاب تطبيق رؤيته المنهجية من خلال دراسته لمجموعة من الأعمال الروائية الجزائرية .

ومع ذلك تبقى هذه الرؤية المتكاملة للعمل الأدبي قاصرة في نظر بعض النقاد الذين رأوا فيها نوعا من العبث لأن " زواج الأيديولوجيا بنزعة فنية ثورية ، قد لاتخلو بعض سلوكها المعرفي من العبثية "[112].

وفي هذه المرحلة أيضا بدأ بعض النقاد الجزائريين في الاتجاه نحو النص محاولين إعادة الاعتبار له ، متخذين من " الألسنية " أساسا في دراستهم للعمل الأدبي . وهو ما سنقف عنده في الفصل الموالي .

111 – مجموعة من النقاد : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي .مؤسسة الأبحاث والدراسات العربية ، بيروت . ط.1984/1 . ص . 7 .

112 – د. عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . 1995 . ص . 18 .

الفصل الثاني

الاتجاه النصاني في النقد الأدبي بالجزائر

1- البنيوية

أ- مدرسة جنيف

ب -مدرسة الشكلانيين الروس

ج- حلقة براغ

2- السيميائية

كما سبق أن رأينا فإن النقد الأدبي في الجزائر هيمن عليه التحليل المضموني الموضوعاتي المستند إلى المنهج الجدلي خلال مرحلة السبعينيات . ومع بداية الثمانينيات بدأت عملية التخلص من المنهج الجدلي تدريجيا عبر البنيوية التكوينية والاتجاه إلى المناهج النقدية الجديدة بكافة تنويعاتها اللسانية والبنيوية والسيميائية والتفكيكية وما إلى ذلك . وقد اتسم هذا النوع من النقد في مرحلته الأولى بالاتجاه نحو النص الأدبي باعتباره القطب الذي كان غائبا في الدراسات التاريخية والخارج نصية ، حيث أخذ النقاد يولون اهتماما أكبر لأدبية النص وبنيته الفنية مؤكدين استقلاليته وموضوعيته . والواقع أن بدايات هذا الاتجاه النصي في النقد الغربي كانت خلال العقد الرابع من القرن العشرين مع رواد اتجاه النقد الحديث الذي يمثله رتشاردز Richards وإليوت Eliot وامبسون Empson وليفيز وغيرهم من الذين أرسوا الدعائم الأولى لهذا الاتجاه من خلال التحليلات النصية التي مثلها بروكس وألان تيت وبلاكمور . ووصفوا نظرياتهم الشعرية بالموضوعية (objectif) ، لأنها تعتمد النص وحده في استنباط القوانين التي تحكم الإبداع ، وتقلل من أهمية حياة الكاتب وتاريخ الأدب والأحوال الثقافية التي تحيط بالعمل الأدبي . وقد سمى جون كرو رانسوم john Croc Ransom هذه الحركة النقدية بمدرسة "النقد الجديد" (The New Criticism) . ويبقى أثر هذه المدرسة الأنجلو سكسونية لم يمتد إلى النقد الأدبي في الجزائر ، خلافا لما هو موجود في المشرق العربي . ومع مشارف الستينيات من هذا القرن بدأت اتجاهات جديدة أخرى تبرز على الساحة النقدية في أوروبا ، وتسعى إلى إزاحة حركة "النقد الجديد" واحتلال مكانها معتمدة في ذلك على مناهج علوم إنسانية خارج نطاق النقد الأدبي ، كعلم الاجتماع اللغوي الذي تمثله آراء فرديناند دوسوسير Ferdinand de Saussure ، وليفي ستروس Levi Straus ، وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov ، وإكو ، وغيرهم ، وهي الاتجاهات النقدية الممثلة في "مدرسة النقد الجديد " الفرنسية[1] والتي " تنطلق أساسا من عدم الاعتداد بالعمل الأدبي في

---

1 – سميت بهذا الاسم لاختلاف منطلقاتها الفكرية والنقدية عما كان سائدا في النقد الأدبي سواء التقليدي منه الذي يغلب عليه البعد التوثيقي ، أو "النقد الجامعي " الذي لا يعنى سوى بتفسير النصوص الأدبية تفسيرا مباشرا ولا يعبق إلى الغوص عما وراءها من دلالات ومقاصد سيكولوجية أو اجتماعية .وتختلف هذه المدرسة الفرنسية عن المدرسة الأنجلوسكسونية من حيث البحث في الأعمال الأدبية عن أبنية أو علامات غير أدبية سيكولوجية أو اجتماعية أو ميتافيزيقية، وهو ما يجعلها تقف على طرفي نقيض مع مدرسة النقد الجديد الأنكلوسكسونية التي اهتمت بالجانب الفني

ذاته بل بما يكشف عنه من علامات وإشارات نفسية أواجتماعية أو فلسفية . وهي لذلك تنظر للعمل الأدبي كحلقة من سلسلة طويلة تشمل حياة الأديب نفسه ، وكل ما صدر عنه سواء كان ذلك أعمالا أدبية ، أو مذكرات شخصية ، أو خطابات متبادلة بينه وبين الآخرين . فليس الهدف تقييم الأعمال الأدبية من وجهة النظر الجمالية ، بقدر ما هو كشف اللثام عن المعاني الخفية الكامنة بين تضاعيف السطور التي خطها الأديب ، ورد هذه المعاني إلى أطر مرجعية قد تكون نفسية أو اجتماعية أو فلسفية حسب اهتمامات كل ناقد.."[2]. وقد تأثر النقد الأدبي في الجزائر بهذه الاتجاهات النقدية الجديدة .

وكان من نتائج هذا التأثير الدعوة إلى مواجهة النص على نحو مباشرلا يحتاج الناقد فيه إلى أية عوامل مساعدة من الخارج، "وأن يفحصه بوسائل فنية محضة تلقي الضوء عليه ، بالكشف عن فلسفته المعمارية ، وتفسير ما يشتمل عليه من رموز وإشارات ، ثم تقدير مكانته الملائمة في سياق النوع الأدبي"[3]. ومن ثم اتجه النقاد في دراساتهم للنص الأدبي باعتباره ظاهرة لغوية خاصة إلى التركيز على صلب البنية الأدبية من ناحية تحليلية محضة ، فتعكف على عناصر بعينها في نسيج العمل الأدبي ، مثل الصورة والتوتر والتباين والمجاز والمعجم والسياق والسخرية وبناء الجملة وموسيقى اللغة والتوازن ، وما إلى ذلك . وسنقف في هذا الفصل عند أبرز الاتجاهات النقدية الجديدة التي كان لها الأثر في النقد الأدبي بالجزائر.

1- البنيوية Structuralisme: خلفت " البنيوية " حركة " النقد الجديد " الأنجلوسكسونية ، مستفيدة من مبادئ مدرسة جنيف ، وميراث الشكلية الروسية ، وحركة براغ اللغوية ، وعلم اللغة الحديث . لذلك أرى من الضروري الوقوف عند هذه الحركات والروافد التي كان لها الأثر الكبير في بروز البنيوية وبعض الاتجاهات النقدية التي جاءت بعدها أورافقتها ، ولو بشيء من الاختصار.

لعمل الأدبي معتبرة النص وحدة متكاملة في ذاتها ، أي أنه (عمل مغلق). خلافا للاتجاه الأوروبي الذي تجاوز هذه النظرة بالتركيز على بنية النص والسعي إلى استخراج شعريته من خلال دراسة خصائصه الفنية .

2 – السيد يس: التحليل الاجتماعي للأدب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة .1970 ، ص .60 .

3 – محمود الربيعي : (مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي) مجلة " عالم الفكر " م.23 العددان الأول والثاني ، يوليو .. ديسمبر 1994 ، ص . 315 .

1 – مدرسة جنيف : تعدّ أفكار العالم اللغوي الاجتماعي السويسري فردينان دوسوسير F. De Saussure (1857-1913) ، وبخاصة تلك المباديء والمفاهيم التي طرحها وعبر عنها في محاضراته التي ألقاها في جامعة جنيف من سنة 1906 إلى سنة 1911 ، وجمعت سنة 1916 في كتاب تحت عنوان " دروس في الألسنية العامة " (Cours de linquistique générale) ، الأساس في خلق تيار الفكر البنيوي ؛ وغيره من الاتجاهات النقدية الأخرى التي ظهرت بعد ذلك واتخذت من الجانب اللغوي سندا رئيسيا في دراسة العمل الأدبي . وإن كان دوسوسير لم يستعمل في كتابه المذكور كلمة " بنية " وإنما استعمل كلمة " نسق "(Procédé) أو " نظام" (Systéme) . فمصطلح " البنية " ظهر مع الشكلانيين الروس وبخاصة مع جاكوبسون .

ويرتكز مفهوم دوسوسير للغة بوصفها نظاما من الإشارات التي تعبر عن الأفكار على الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر اللغوية ، فهي تنظر إلى البنية كمجموعة من الثنائيات المتقابلة التي لاتكتسب مدلولاتها إلا في السياق الكلي ، وذلك من خلال الكشف عن علاقتها وتحديد طبيعتها . ومن هنا ركز على مجموعة من الظواهر أدرجها في سلسلة من المقابلات الثنائية ، وأهمها :

– ثنائية اللغة والكلام : فاللغة (Langue)هي " نظام اجتماعي يستند إلى بديهيات مدرجة في شيفرة خاصة ، خاضعة لاتفاق أبناء المجتمع الواحد "[4]. فهي عبارة عن نظام من المفردات أو الإشارات التي هي أصوات تصدر عن الإنسان ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن إحساس أو نقل فكرة ، ذلك أن المفردات أوالإشارات تنطوي على دلالات . والدلالة تقوم على الربط بين المفردة أوالكلمة كصوت والمعنى الذي تشير إليه أو تحمله ، وهو ماسماه اللغويون بـ"التركيب الصوتي" (Phonéme) ، فـ"الإشارة ليست اسما لمسمى ، بل كل مركب يربط الصورة السمعية والمفهوم "[5]. فهي تتشكل منهما معا ولا يمكن فصلهما عن بعضهما . وهذه هي الثنائية التي سميت بثنائية الدال (Signifiant) والمدلول (Signfié) ، باعتبار الدال يمثل الصورة السمعية أو الخطية للفظ ، أما المدلول فهو الصورة

---

4 – د . فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا.دار الجيل ، بيروت.ط.1985/1 .ص 46 .

5 – روبرت شولز : البنيوية في الأدب . ترجمة : حنا عبود . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1984 ص

الذهنية أو النفسية التي يثيرها ذلك الصوت، وليس الشيء نفسه . والعلاقة بين الصوت المرسل أو الدال والمفهوم أو المدلول حسب دوسوسير هي ذات طبيعة اعتباطية (arbitraire) تعتمد على التواطؤ المعرفي ، وهو ما يجعلها تستمد معناها من خلال العلاقات التي تربطها ببقية الإشارات . ذلك " أن معنى الكلمة الواحدة يحدده جزئيا وضعها في الجملة وعلاقتها بالوحدات القواعدية لتلك الجملة . هذا هو المظهر الأفقي للكلمة (الخطي ، الزمني).. ومعنى الكلمة في جملة ما تحدده علاقتها ببعض مجموعات الكلمات ليس في الجملة الفعلية بل في العلاقة الرأسية (الصرفية) أو(العمودية ، التزامنية) للكلمة الفعلية . فالكلمة على هذا الأساس إنما تتحدد جزئيا بكل الكلمات التي تملأ مكانها ولكنهاحلت هي محلها . هذه الكلمات المستبدلة يمكن ادراكها طالما تنتمي إلى مجموعات رأسية متعددة : كلمات أخرى بالوظيفة القواعدية ذاتها ، وكلمات أخرى بالمعاني المرتبطة (المترادفات والمتضادات) ، وكلمات أخرى بنماذج صوتية مشابهة . تلك مجموعات رأسية ثلاث تبدو واضحة "[6] .

أما الكلام (Parole) فيمثل التطبيق الفردي والفعلي لذلك المخزون اللغوي ولقوانين اللغة وقواعدها ، وهو مبني على الاختيار والممارسة الفردية المقصودة وفق عناصر الرسالة .

وانطلاقا من هذا التصور لثنائية اللغة والكلام جدد دوسوسير مستويين في دراسة الظاهرة اللغوية ، هما : ثنائية التزامن والتعاقب . فالدراسة التزامنية تركز على دراسة بنية لغة معينة في فترة محددة بعيدا عن النظرة التاريخية التطورية . فهي دراسة وصفية "آنية" (Synchronique) تهتم بالعلاقات المنطقية والنفسية التي تربط بين ألفاظ تتعايش وتشكل منظومة بين الألفاظ ، كما يدركها الوعي الجماعي نفسه . فهي تؤمن باستقلالية الظاهرة وخصوصيتها . وهذا التصور للدراسة التزامنية يمثل قوام الفلسفة البنيوية ، لأنها تعتد بـ"الرؤية الأفقية " التي تركز على العلاقات بدل الأشياء . لذلك نجد دوسوسير قد ركز على هذه الطريقة وأولاها أهمية في دراساته . وهو الاتجاه نفسه الذي أخذ به اللغويون والبنيويون في وصف وتصنيف وتحديد وحدات اللغة أو النص انطلاقا من العلاقات الداخلية التي تشكلها .

---

6 – م . س . ص . 31 .

أما الدراسة التعاقبية أو التاريخية فتتجه إلى البحث في أصول التطور التاريخي للغة أو لعنصر من عناصرها عبر مرحلة زمانية . فهي دراسة تعاقبية تاريخية (Diachronique) ترى أن حقيقة الظواهر اللغوية كامنة في غيرها وليس في ذاتها . وقد ذهب جاكوبسون وتنياتوف بعد دوسوسير إلى القول بأن " ثنائية التزامنية والزمنية تقابل مفهوم التطور بمفهوم النظام ؛ وها هي قد فقدت أهميتها كمبدأ نظرا لأننا أخذنا نتعرف أن كل نظام يظهر ، بالضرورة ، كتطور ، وأن التطور ، من جانب آخر ، يتوفر بضرورة لامفر منها على صفة نظامية "[7]. فالعمل الأدبي وفق هذا المفهوم " لايتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن ، وإنما أيضا من أعمال انجذبت إلى فلك النظام آتية من آداب أجنبية أو من حقب سابقة . إنه ليس كافيا أن نفهرس ، بلا مبالاة ، الظواهر المتعايشة ؛ فما يهم هو دلالتها السلمية بالنسبة لحقبة معينة "[8]. وهو ما يعني أن التزامنية والتعاقبية متكاملتان ، أي تكمل إحداهما الأخرى ، فدراسة ظاهرة ما في مرحلة زمنية ما لا تكتمل دون ربطها بالجانب التطوري التاريخي للظاهرة نفسها .

ب – **مدرسة الشكلانيين الروس** : تبلورت هذه المدرسة الشكلية في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين بعد أن اطلعت جماعة من الباحثين على أفكار مدرسة جنيف التي تبلورت في العقد الأول من هذا القرن ، حيث استفادوا من بعض تلك المفاهيم اللسانية في طرح تصوراتهم للعمل الأدبي ، ومحاولتهم خلق علم أدبي يرتكز على الخصائص الأدبية وحدها، ويتخذ من اللغة ووظيفتها الأساس في التمييز بين النص الأدبي وغيره من النصوص الأخرى . وتكونت هذه الحركة النقدية التي أطلق عليها خصومها الملتزمون بـ"الواقعية الاشتراكية "اسم"الشكلانية"، لاهتمامها في بداية نشأتها بالشكل على حساب المضمون ، واشتهرت فيما بعد بـ"مدرسة الشكلانيين الروس" ، من اندماج مركزين ، الأول " حلقة موسكو اللغوية " التي أقامها طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو عام 1915 ، وترأسها رومان جاكبسون R. Jakobson(1896–1982) ، والمركز الثاني "جمعية دراسة اللغة الشعرية " المختصرة في كلمة " أبوجاز"(Opoyaz) التي أقامها جمع من نقاد الأدب وعلماء اللغة في

---

[7] – رومان جاكوبسون ، وآخرون : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس . ترجمة إبراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت . والشركة المغربية للناشرين المتحدين ، المغرب . ط.1/1982. ص. 102 .

[8] – م. ن. ص. 103 .

بترسبورغ (Petersbourg) لينتغراد سنة 1916[9]. ومن أبرز أعلام هذه الحركة الشكلانية نجد جاكبسون ، تينياتوف Tynianov، بوريس إيخنباوم Eikhenbaum (1886-1959)، برنشتاين ، شلوفسكي CHKLOVSKI، وأوسيب بريك Ossip Brik(1888-1945) ... وانصب اهتمام أعضاء الحركة في البداية بدراسة اللهجات والفلكلور وعلم الأجناس قبل أن يتجهوا إلى بلورة بعض الأفكار المنهجية عن لغة الشعر وأسلوب دراستها . ومن ثم حاول الشكلانيون الروس تأسيس نظرية جمالية للأدب مبنية على استقلالية العمل الإبداعي عن جميع العناصر الخارجية، واعتبروا "هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه ، وإنما في أدبيته ، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا "[10] . ذلك أن العملية الإبداعية – في مفهومهم – ماهي إلا توتر بين القول العادي الذي تحكمه القاعدة اللغوية العامة والكتابة الفنية التي لها إجراءاتها الخاصة بها ، والتي تؤدي إلى انحراف القول عن مواقعه أو تغيير صورته . ومن هنا سعت إلى تجاوز قضية الشكل والمضمون بمفهومها التقليدي ، ورأت بأن الشكل يمثل كيفية المضمون وليس إناءه أو غلافه ، فالعلاقة بينهما هي علاقة تكامل . كما سعت إلى تقليص الفوارق الفاصلة بين الأدب وعلم اللغة من خلال إعادة الاعتبار للغة في تحديد ماهية الأدب ، والقول بأن الشعر ظاهرة لغوية . أي أن الأدب -عندها- عبارة عن منظومة إشارات ، الأمر الذي يستلزم الاستناد في دراسته إلى منظومة أخرى هي اللغة . وهذا الطرح الجديد الذي يركز على الشكل اللغوي في تحديد ماهية الأدب ووظيفة الشعر يؤكد أن الأساس في الأدب ليس ما يقوله ولكن في كيفية القول . فالأدب عندها لم يعد تصويرا لحياة الأدباء أو لبيئاتهم أو عصورهم ، وإنما صارت الكتابة الأدبية هدفا في حد ذاتها، وقيمتها تتحدد بما يتوافر عليه العمل من خصائص تجعله أدبا . لذلك رفضت كل المقاربات التي كانت تسود النقد آنذاك من تاريخية واجتماعية ونفسية وما إلى ذلك . ودعت الدارس إلى الاهتمام بشكلية اللغة من حيث هي تراكيب وبنى صرفية وأصوات .. فميزة الأدب في شكله الفني ، أي في تشكل لغته الخاصة وفي كيفية بنائه . ذلك أن غايته هي إثارة الإحساس بالجمال ، وليس أداء معنى أو تحقيق منفعة . ومن ثم كانت رؤيتها للنص الأدبي مبنية على تصور علمي

---

9 – يراجع : فريال جبوري غزول : (الشكلية الروسية). مجلة " الفكر العربي "عدد 25 /1982 . ص .28 .

10 –مجموعة من الكتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي . ترجمة : د. رضوان ظاظا .مجلة " عالم المعرفة " عدد 221 . مايو 1997 . ص . 215 .

يرتكز على وصف الوجود الفعلي للنص وليس البحث في أصله أونشأته . فهي تكتفي بالشرح والتحليل للظواهر دون البحث في الأسباب والدوافع . وهو ما اعتبره البعض قصورا في المنهج .

ومع ذلك فإن الحركة الشكلانية لم تستطع مواصلة المسيرة بعد تبلور الرؤية الماركسية في الاتحاد السوفياتي خلال العشرينيات وسيطرة الموقف الأيديولوجي الذي يؤكد على أهمية الدلالة الاجتماعية التاريخية في الكتابة الأدبية ، وربطه التغيرات الفنية التي تمس الشكل بالتحولات المادية الاقتصادية ، وهو ما يرفضه الشكلانيون الذين لا يقرون بالجدلية المادية ، مماعمل على إضعاف دور الحركة وصارت سنة 1930 بداية نهايتها ، وإن كان بعض أعضائها قد تمكن قبل ذلك من الهجرة إلى الخارج مثل جاكبسون الذي انتقل إلى براغ سنة 1920 ، ومن بقي منهم حاول بعضهم الاندماج في التيار الواقعي الاشتراكي وبعضهم الآخر فضل الصمت .

ج – حلقة براغ (1926–1948) : وهي حلقة دراسية كونتها في تشيكسلوفاكيا طائفة من علماء اللغة من بلدان مختلفة كروسيا وهولاندا والمانيا وإنجلترا وفرنسا وقد تقدمت الحلقة عام 1928 بـ"النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية " إلى المؤتمر الذي عقد في لاهاي عام 1928 . وفي 1930 ظهرت أول دراسة منهجية في تاريخ الأصوات اللغوية قام بإعدادها جاكوبسن المحرك الأساسي للحلقة الذي كان نفسه مؤسس المدرسة الشكلية الروسية، وعن طريقه انتقلت أفكار الشكلانيين الروس إلى تشيكسلوفاكيا ، ومنها اتخذت مسار التداول العالمي . وهويعد مكتشف الوحدة الصوتية (الفونيم) . مما يكشف عن تأثير حركة الشكلانيين الروس في حلقة براغ التي اتخذت الشكلية فيها مسارا بنيويا يربط بين مرتكزات الأدب وخصوصيات المجتمع . كما اتسع اهتمامها ليمتد إلى مجالات أخرى كالسينما والفولكلور. وقد انصب اهتمامها بالجانب الوصفي للغة الشعرية ، حيث بينت وجود نمطين من اللغة هما : اللغة المعيارية ، واللغة الاستشرافية . كما حاولت التخلص من النظرة الشكلية البحتة للعمل الأدبي ، وعملت على ربطه بسياقاته المختلفة من اجتماعية وتاريخية وما إلى ذلك . وقد كان لها الأثر الكبير في ظهور حلقات لغوية جديدة في أماكن أخرى مثل حلقة كوبنهاجن سنة 1931 ، ومن أبرز أعلامها يامسليف وبرندال ...، وحلقة نيويورك سنة

1934 التي برز فيها كل من سابير ، ليونار بلومفليد Léonard Bloomfield ، وتشومسكي Noam Chomsky صاحب النحو التوليدي ، وغيرهم .

ويتفق أغلب الدارسين على أن رومان جاكبسون يعد من رواد الدراسات اللغوية الحديثة وأحد أعلام النقد الجديد فعبر حركة الشكليين الروس وحلقة براغ والأبحاث التي أجراها في الولايات المتحدة التي انتقل إليها سنة 1940 أسهم في بلورة مفهوم النقد البنيوي الحديث . وتبرز " أهميته في التركيز على علم الأصوات والعروض والبنى الصرفية في الشعر. كما أنه شدد على البعد الميثولوجي والفولكلوري في (النقد الجديد) ، ودرس بعمق نتاج دانتي وبرشت وريلكه وبودلير وشكسبير "[11]. وهو الذي نقل الاهتمام من المعنى إلى الكلمة .

واشتهر جاكوبسن بـ"نظرية الاتصال" التي تقوم على ستة عناصر رئيسية هي : المرسل ، والمرسل إليه أو المتلقي ، والرسالة ، ثم السياق والشيفرة والصلة .وترافقها ست وظائف تماشيا مع العناصر الستة الرئيسية .

وباختلاف وظيفة الرسالة من اخبارية أو نفعية أو انفعالية تختلف طبيعتها ونوعها باختلاف مستوى التركيز على أحد العناصر المذكورة(السياق ، الشفرة ، الصلة) . وبما أن الوظيفة الأدبية لا ترتبط بمعنى أو بفائدة أو غرض نفعي ، فإن الأدب يتميز من هذا الجانب بالتركيز على الشفرة والسياق[12] وما يوفرانه من طاقة ضرورية للكتابة الأدبية . بحيث يتم استخدام الألفاظ أو الشفرة في مستوى تعبيري يجعلها توحي بمعنى غير الذي وضعت له .

وعلى كل فإن الأفكار اللغوية والنقدية التي أثيرت في تلك المدارس والحلقات لم تأخذ صيغتها المنهجية النقدية المنظمة إلا مع المدرسة النقدية الفرنسية . حيث يؤكد أغلب الدارسين على دور الشكلانيين الروس في بعث الحركة النقدية الجديدة خلال الثلاثينيات والأربعينيات في الولايات المتحدة وفي فرنسا بين سنتي1960 و1970، حيث نشطت

---

[11] - د . فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي الحديث . ص . 52.

[12] - مصطلح "السياق " يأخذ عدة أبعاد دلالية مختلفة ، فهو عند الواقعيين يعني ربط العمل الأدبي بمرجعيته الخارجية ، وهو ما ترفضه البنيوية . في الوقت الذي تذهب فيه السيميائية إلى اعتبار " السياق " هو المرجعية الفنية للنص ، أي تقاليده الفنية . ويوصف بالعام إن كان يقصد به السياق الأدبي الموروث ، وبالخاص إن كان يراد به أعمال الأديب نفسه . والسياق يعد شرطا أساسيا للقراءة الصحيحة .

الدراسات الأدبية في هذه الفترة فشكلت تيارا جديدا سماه م . ريفاتير M. Riffaterre ب"الشكلية الفرنسية الجديدة" ، التي مثلها زفيتان تودوروف ، ورولان بارت ، وتشكلت في اتجاهين رئيسيين : الاتجاه الأول ويركز على دراسة بنية النص وكأنها ساكنة غير متحركة في الزمان والمكان ، فهو ينظر إليها معزولة عن سياقها التاريخي والاجتماعي ، أو كما يقول غولدمان : " إن البنيوية تبحث عن بنى دون أن تقرأن وجود معنى لها . فيتم وصفها ، إلا أن معناها الوظيفي يزول "[13] . ويسعى هذا الاتجاه إلى تقديم تصور مثالي للأدب قائم على علم اللغة ، مركزا في ذلك على الشعر . وهو الاتجاه الذي تطور إلى ما يسمى بالاتجاه اللغوي السيميائي . أما الاتجاه الثاني فقد اتجه إلى دراسة البنى السردية . وتزعمه كتاب جماعة (تيل كيل)" Tel quel " ، ومجلتها الأدبية الموسومة بالاسم نفسه والتي أسسها الناقد الروائي فيليب سولرس Ph. Sollers سنة 1960 وكان أبرز كتابها رولان بارت Roland Barthes(؟ -1980) ، ميشال فوكو Michel Foucauld، جاك دريدا ، جيرار جونيت ، تودوروف ، جوليا كريستيفا Julia Kristeva ، وغيرهم من الذين دعو إلى نظرية جديدة في الكتابة ، هي ليست انعكاسا للواقع كما هي الحال في المناهج السياقية ولكنها إنتاج له .

ولعل تحديد تودوروف للبنيوية الشكلية يكشف عن مسار هذا الاتجاه الجديد ، إذ يقول :" ليس الأثر الأدبي نفسه موضوع الفعالية البنيوية . وما تعالجه هذه الفاعلية هو خصوصيات الخطاب المتفرد . هذا العلم لا يهتم بالكتابة الواقعية ، بل بالكتابة الممكنة ، أي تلك السمة التي تجعل الواقعة الأدبية ، فريدة في ذاتها ... وهي السمة النوعية للأدب "[14]

و يمكن القول إن البدايات الأولى للبنيوية كانت سنة 1960 عندما نشر كلود ليفي ستروس مقالا بعنوان " بنية الشكل " ناقش فيه كتاب فلاديمير بروب Vladimir Proppe "مورفولوجية القصة " ، ومنهجه في تحليل الحكايات إلى أقسام وإلى وظائف . ثم انعقاد ندوة لياج سنة 1960 ، وصدور [illegible] في الألسنية العامة بعنوان " العناصر " لأندريه مارتينيه André Martinet ، إلى جانب نشر [illegible] وأعمال مؤتمر " الأسلوب في اللغة " الذي انعقد بالولايات المتحدة بمشاركة [illegible] الذي قدم مداخلة بعنوان " الألسنية [illegible] الأدب "

---

[13] - د. حسان [illegible] في البنيوية التركيبة [illegible]
[illegible] 1982/1 ، ص 86 .

[14] - [illegible] 244

وصدور سنة 1966 منتخبات فرنسية بعنوان " نظرية الأدب " قدم لها جاكوبسن وحققها زفيتان تودوروف ، وغير ذلك من الأعمال النقدية التي برزت في هذه المرحلة واتخذت من المنهج البنيوي أساسا في تطبيقاتها . وامتد نشاط البنيويين إلى غاية أحداث مايو عام 1968 تاريخ الهزة البنيوية في الجامعات الفرنسية .

مفهوم البنيوية : يعترف المفكر الفرنسي جان بياجيه Jean Piaget بصعوبة إيجاد تعريف للبنيوية ، لارتباطها بمختلف المعارف والعلوم ، إذ يقول : " إذا حاولنا تحديد البنيوية ... فلن نجد إلا مفارقات وتناقضات مرتبطة بجميع تقلبات العلوم والأفكار"[15] ، مما جعله يركز أكثر على تحديد مفهوم " البنية" (Sturucture) وتأكيد المبدأ الأساسي في دراستها وهو العزل التام . ذلك أن البنية[*] ، كما يقول :" تكتفي بذاتها ولا تتطلب لإدراكها اللجوء إلى أي عنصر من العناصر الغريبة عن طبيعتها "[16]. وإن كان بعض الدارسين حاول تجاوز هذا التصور الانعزالي للبنية ، ونظر إليها ضمن تصور آخر اعتمد فيه مبدأ نظام المجموعات ، وبذلك رأى أن البنية وإن كان لها نظامها الخاص بها والمستقر عن البنيات الأخرى ، إلا أنها في الوقت نفسه هي جزء من مجموعة كبرى تحتوي بنيات اخرى ، مما يجعلها تدخل في علاقة اشتراك معها . ومن ثم يمكن القول إن البنيوية تقوم على دراسة البنى باعتبارها "منظومات من العلاقات المستترة التي ينالها التصور لا الحواس ، فينشئها التحليل بقدر ما يستخرجها . وقد يتبعها أحيانا مع الظن بأنه يكتشفها . ومن جهة أخرى ليست البنيوية طريقة فحسب ، بل إنها أيضا ما يسميه كاستير (نزعة فكرية) "[17]. وهو ما يحدد معنى "البنية في " الكيفية أو الحالة التي تكون عليها الأجزاء من مجموعة ما حسية أو مجردة ، وهذه الأجزاء متلاحمة فيما بينها ومتحدة ، وليس لها معنى إلا بعلاقتها مع المجموعة "[18]. لذلك رأى روبرت شولز Robert Scholes "أن البنيوية ، بمعناها الواسع ، هي طريقة بحث في الواقع،

---

[15] – جان بياجيه : البنيوية . ترجمة : عارف منيمنة ، وبشير أوبري . منشورات عويدات ، بيروت . ط.1982/3 . ص 7 .

[16] – م . ن . ص 8.

[17] – [illegible] : البنيوية . ترجمة : ميخائيل مخول . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، [illegible] . 19972 . ص 358 .

[*] Petit Larousse illustré . Librairie Larousse.Mont Parnasse. Paris. 1984. P 980.

ليس في الأشياء الفردية ، بل في العلاقات بينها "[19] . فالأساس الذي ترتكز عليه البنيوية هو أسبقية العلاقة على الكينونة ، والكل على الأجزاء .

واعتماد البنيوية على البحوث اللغوية الحديثة التي اعتبرت النص بنية ، جعلها ترى أيضا "أن النص يكشف عن بنية محددة ، وعن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة ، وأن وظيفة القارئ ، وكذلك الناقد ، تتمثل في الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة . ولذا فالقارئ يظل محكوما بالنص ذاته ، وبقدراته الداخلية . أي أن القارئ لايحق له أن يضيف شيئا من عندياته إلى النص "[20] . فالنقد في مفهومها ليس إلا وصفا محايدا لمكونات الخطاب الأدبي . ولعل هذا ماجعل بعض الدارسين يرى فيها " منهجا لافلسفة ، وطريقة وليس أيديولوجيا ، أي باختصار ما يجعل منها علوما كثيرة تهتم باستخراج المستويات التحليلية للظواهر الإنسانية وكشف شبكة العلائق والأنساق السائدة فيها "[21]. وهو ما يعني – حسب منظريها – أن البنيوية منهج وليست مذهبا نقديا ولا حركة فكرية . وهو ما يذهب إليه أيضا الناقد عبد الملك مرتاض الذي يرى " أن البنوية نزعة معرفية ثورية نزلت إلى السوق ، وأعلنت عن ميلادها بدون أن تدعي الأبوية والعلمانية ، وبدون أن تتسلح ، على الأقل ، بشكل فاغر مكشوف ، بالأيديولوجيا "[22] .على الرغم من أن الناقد نفسه يقول في مكان آخر " إن كل نزعة تنهض على خلفيات فلسفية وإديولوجية ، ولا أحد ينكر ذلك "[23].أي أن البنيوية من خلال هذا القول نزعة لها منطلقاتها الفكرية والأيديولوجية . وهو ما يؤكده بعض النقاد والدارسين الذين يرون في البنيوية مذهبا فلسفيا لاشتمالها على نظرية منتظمة عن الإنسان والعالم ، وإن كان البنيويون لم يولوا أهمية للإعلان عن " فلسفة جديدة " بقدر ما وجهوا اهتمامهم نحو إبراز عجز المفهومات الفلسفية القائمة ، ومن خلال ذلك كشفوا عن بعض أفكارهم. ويرى الدكتور عبد الملك مرتاض أن " البنيوية أفادت من تجارب المدارس التقنية

---

[19] – روبرت شولز : البنيوية في الأدب . ترجمة : حنا عبود . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق .سوريا .1984. ص.14 .

[20] – فاضل ثامر : اللغة الثانية ، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح . في الخطاب النقدي العربي الحديث . المركز الثقافي العربي ، بيروت . ط.1/1994 . ص.43 .

[21] – عبد الله إبراهيم ... معرفة الآخر . ص . 39 .

[22] – د. عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي . ص . 18 .

[23] [illegible] 7 .

الكبرى السابقة ، وخصوصا الماركسية ، والوجودية ، والنفسانية ، وقبل ذلك الشكلانية الروسية ..... على الرغم من أنها تحاول إيهام الناس بأنه ترفض التاريخ لتضرب بذلك نظرية المادية التاريخية ..."[24].

خصائص البنيوية : يذهب جان بياجيه في دراسته للبنيوية إلى حصر خصائصها في ثلاثة عناصر هي الشمولية (La Totalité) وتعني أن العناصر الجزئية المشكلة للبنية متكاملة فيما بينها ، وأن ما تكتسبه من خصائص داخل هذه البنية تفقدها إذا انفصلت عنها ، ومن ثم فهي دائمة التحول (Transformations) وليست ثابتة ، بحيث تظل تولد بنى جديدة نتيجة اعتمادها على مكوناتها الذاتية ، وهو ما يحقق لها صفة التحكم الذاتي (L' Autoréglage) دون الاعتماد على أي شيء خارج عنها .

وتعتمد البنيوية القول بأن هناك نظاما لغويا، لذلك نجدها " تهتم بتقعيد الظواهر وتحليل مستوياتها المتعددة في محاولة للقبض على العلائق التي تتحكم بها"[25].

والواقع أن تأثير الحركات النقدية الجديدة في النقد العربي كان انطلاقا من النقد الغربي ، لاسيما النقد الفرنسي ، فالبنيوية ، مثلا ، لم يمتد تأثيرها إلى نقدنا إلا بعد أن احتدم النقاش حولها في فرنسا مع أواخر الستينيات بظهور دعاة " ما بعد البنيوية " .

ومما لاشك فيه أن الدكتور عبد الملك مرتاض الذي تحصل على درجة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السوربون بباريس سنة 1983 وبإشراف أندريه ميكاليل ، يعد رائد الاتجاهات الجديدة في النقد الأدبي بالجزائر من بنيوية ، وسيميائية ، وتفكيكية ، وما إلى ذلك . حيث أخذ مع نهاية السبعينيات وأوائل الثمانينيات في التخلص من المناهج التقليدية والاتجاه نحو المناهج المعاصرة ، وفي مقدمتها البنيوية التي يصرح في مقدمة كتابه " الألغاز الشعبية الجزائرية " أنه وظف " المنهج البنيوي.. أو عناصر من أصوله على الأقل ، في القسم الثاني الذي ينصب على دراسة نصوص الألغاز الشعبية لغة وأسلوبا "[26] . ثم تكرر استعماله لهذا المنهج في دراسات أخرى ، مثل "النص الأدبي من أين ؟ إلى أين ؟ " . الذي أخذ فيه

[illegible] ص 6

[illegible] ص 39

[illegible] الألغاز الشعبية الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1982 ، ص

النقاد على انعدام التركيز في دراساتهم على النص الأدبي ، واهتمامهم عوضا عن ذلك بالدراسات التقليدية التي تعنى بالمؤلف وبيئته وزمانه ، ثم الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية المؤثرة في فنه أكثر مما تعنى بالنص الأدبي الذي أفرزه في لحظة الخزم"[27]. ومن ثم يرفض هذه المناهج ويرى أنها قاصرة لاتفي النص حقه ، لأن " النص الأدبي جوهر قائم بذاته"[28]، وأنه " لاشيء ، في الحقيقة ، أقرب إلى طبيعة الأدب ، ولا ألصق بخصائصه ، ولا أولى بوظيفته من أن ننطلق في عملية النقد من ذات النص ، أو من النص ذاته . لأن كل أدب، قبل كل شيء ؛ نص "[29] ؛ لذلك يقول عن دراسته لنص أبي حيان التوحيدي(ت.400هـ) : حاولنا دراسته بمنهج جديد ، ولا أقول بمنهج بنيوي بكل ما يحمل اللفظ من مدلول مكثف معقد . وقد اقتضى المنهج الذي سلكناه في هذه الدراسة أن نتناول هذا النص القصير من عدة مناح ، ولا سيما من حيث بنيته الإفرادية ، والتركيبية ثم من حيث الزمان فيه ، وكيفية تعامل الكاتب معه ، ثم من حيث الحيز ورسم الصورة الفنية من خلال وضع هذه البنى ، ثم أخيرا من حيث مستواه الصوتي . كما اقتضى هذا المنهج أن نقسم النص ، ولا سيما من حيث ظواهره الصوتية ؛ سبعة أقسام ، كل قسم اتخذ له سلما صوتيا مستقلا عن الصوت الآخر ، أو متميزا عنه على الأقل "[30]. ومن ثم راح يدافع عن البنيوية مبينا أنها " تتخذ .. ، حسب تصوري ، من النص مرجعا وحيدا لها ، لأن النص هو المعني بالذات أولا . ثم لأن هذا النص يعكس في طياته كل ما تستعطيه فيه من عوالم ؛ إذ كلما استعطيته أعطاك ، وكلما استنطقته نطق ، وكلما تعمقت في ثنايا البحث والتأمل كشف لك عما فيه من عوالم لا حدود لها "[31] . وهي بذلك تعيد للأدب – حسب رأيه – قيمته ومكانته التي أفقدها إياه النقد التقليدي . وإذا كانت البنيوية – حسب الناقد عبد الملك مرتاض – قد نشأت " على أنقاض واقع نقدي متهور ، قاصر الرؤية رتيب المنهج ، مزعج الأحكام ، غير بريء الموقف ، غير حيادي السلوك ، غير منصف في الاستنتاج ، قائم على تقفي سقطات المؤلف والكيل له "[32] ، فإنها تسعى إلى إقامة

27 ــ د. عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1983 ص 4 .
28 ــ م . ن . ص. 5 .
29 ــ يحيى بن عودة : (حوار مع الأديب عبد الملك مرتاض) مجلة " آمال " السنة 14 العدد 61 /1985 ص 112
30 ــ د. عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟ ص 5 .
31 ــ يحيى بن عودة : (حوار مع الأديب عبد الملك مرتاض) مجلة " آمال " ص. 114 .
32 ــ م . ن . ص. [illegible] .

نقد يستمد أسسه من النص ، وتنبني تحليلاته على أصول البنية اللغوية . " فالنص في البنيوية هو المنطلق وهو المنتهى ، ولكن ذلك لا يعني بأي وجه التفريط في المدلول الذي هو الحد الأدنى ، أو الجزء الأصغر، للمضمون ، وكل ما في الأمر أن البنيويين يتخذون من النص منطلقهم للاهتداء إلى مسار المضمون وخفاياه ، والعثور على مفتاحه الضائع "[33] . وهو في ذلك يؤكد على "أن محاولة الفصل بين الدال ومدلوله عبث ما فوقه عبث " .

والدكتور عبد الملك مرتاض وهو يرفض الاتجاهات النقدية الواقعية التي تستند إلى رؤية إيديولوجية في قراءتها للعمل الأدبي لا ينكر " وجود عناصر اجتماعية يحملها كل إبداع ويتحملها جميعا ، فإن ذلك ما كان ليحملنا على التسليم بالمساعي الإيديولوجية التي تجعل من النقد الأدبي مجرد مظهر فج متسلط متعسف ، يقمع النص ويؤوله مسبقا بناء على هواه الإيديولوجي"[34]. لذلك نجده في دراساته التطبيقية يحاول التركيز على مكونات بنية النص ، ويستعين في أحايين كثيرة بما يسميه بعض النقاد بـ"المنهج الإحصائي" على الرغم من اعترافه بمساوئ هذا الإجراء الإحصائي ، الذي يقول عنه : " إن المنهج الإحصائي لا يخلو من مغالطة منهجية حين يعمد إلى جملة من الألفاظ التي يصطنعها كاتب من الكتاب مثلا ، مجردة عن سياقها الدلالي ؛ كأن يجيء إلى الظلام ، أو الموت ، فيحصيهما عددا في نص ما ؛ ثم يبني على ضوء العدد الذي يتوصل إليه حكما نقديا . وإنا لنعتلم أن اللغة ليست ألفاظا جوفاء ولا طائرة في الهواء عبثا ، ولا شاردة في الفضاء سدى .. وإنما هي سياق ، وتراكيب ، وانزياح، وتوتر ، وهلم جرا ..من أجل ذلك لحنا لهذا الضعف الإجرائي الذي كنا ارتكبناه ، نحن نفسنا ، في أعمال أخراة لنا سابقة "[35] .

ومن النقاد الذين وظفوا المنهج البنيوي في دراساتهم النقدية نجد الأستاذ عبد الحميد بورايو في كتابه : " القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، دراسة ميدانية " ، حيث يقول في مقدمة الدراسة معللا سبب اختياره لـ"المنهج البنيوي " : " .. ويرجع اختيار الباحث لهذا المنهج ليكون أداته في تحليل النصوص إلى ما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة

---

33 – بختي بن عودة : حوار مع الأديب عبد الملك مرتاض . ص . 115 .

34 – د. عبد الملك مرتاض : نظرية النقد ونظرية النص . مجلة " كتابات معاصرة " . ع1 . م1 . ص .27 .

35 – د. عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي .. ص. 26 .

النص ، وتكشف عن أبعاده المختلفة "[36]. وقد استمد الناقد مرجعيته في دراسة النصوص القصصية من أقطاب البنيوية ، خاصة منهج فلاديمير بروب في تحليله لمرفولوجية الحكاية الشعبية . والدراسة كما تبدو من خلال محتوى فصولها الثلاثة أكثر اتصالا بالبنيوية التكوينية منها إلى البنيوية الشكلية . ذلك أن الناقد بقدر تركيزه على البنية التركيبية للنموذج القصصي لم يهمل البنية الاجتماعية والمؤثرات الخارجية ، بل إن المصطلحات والمفاهيم الموظفة في الدراسة (الفهم ، الشرح[37] ، بنية أكبر ، الوعي ، رؤية العالم ..) تدل وبصورة واضحة على استفادته من المنهج الغولدماني . فهو كما يقول : "... نعني بشرح النص إدماج الدالة في بنية أكبر منها تلقي الضوء على كيفية تولد هذه البنية الدالة . ويعني هذا الشرح بالواقع الخارجي، متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور القص بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه ، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص للعالم الذي تعيش فيه"[38] .

ثم توالى بعد ذلك ظهور دراسات أخرى لنقاد آخرين وظفوا فيها المنهج البنيوي ككتاب " مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص" الذي اشترك في تأليفه " فريق من المدرسات في فرع اللغة الفرنسية في جامعة الجزائر ". وفيه يؤكدن على " أن البنيوية أتاحت تقدما جديا نحو موضعة Objectivsation الإجراءات المستخدمة وأدت إلى أعمال تهدف إلى الإحاطة بالتخيل الأدبي Fiction من وجهة نظر نظامية ودقيقة ، ذات فعالية عملياتية أكيدة .."[39].

مآخذها : مع منتصف الستينيات أخذ النقاد في إبراز عجزها وكشف مآخذ منهجها الوصفي ونموذجها اللغوي ، فكان ذلك سببا في توجه النقاد إلى البحث عن مناهج أخرى أكثر

---

36 – عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، دراسة ميدانية . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . ط.1/1986 . ص . 37 .

37 – الفهم : Compréhension يتناول بنية النص في ذاته . في حين يقوم الشرح Explication بوضع هذه البنية ضمن (بنية أكبر) هي البنية الاجتماعية . يراجع : د. جمال شحيد : في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان . دار ابن رشد . بيروت . ط.1/1982 . ص . 134 .

38 – عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة . ص . 197 .

39 – دليلة مرسلي ، كريستيان عاشور ، رشيدة بن بوعلي ، نجاة خدة ، نويا ناتة : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص . دار الحداثة . بيروت . ط.1/1985 . 15 .

انفتاحا على النص وعلى القارئ بوصفه القطب الذي بقي غائبا . ومن تلك المآخذ اعتمادها النموذج اللغوي الذي أوقعها في مأزق الوصفية والمعيارية الجامدة ، ووسم قراءاتها بالانغلاق، مما جعل " نتائج التحليل فيها تتطابق مهما اختلفت حقولها ، بسبب اعتمادها نموذجا مسبقا واحدا ، وحسب جوناثن كلر ، إن اعتماد البنيوية على النموذج اللغوي في الدراسات الأدبية ، جعلها تنطلق من نظرة سابقة أصلا للعملية الإبداعية "[40] واعتمادها للنموذج اللغوي أساسا في دراساتها قادها إلى " تهميش الفاعلية الإنسانية ، وإقصاء الذات ، بوصفها فاعلا ، لصالح هيمنة النسق أو البنية اللاواعية على حياة الإنسان ، وهو منحى يقترن بالنزعة اللاإنسانية – بالمفهوم الفلسفي – للبنيوية ، والتي عبر ميشيل فوكو عنها أدق تعبير بنظريته عن (موت الإنسان) ، وشاركه رولان بارت الرأي بنظريته عن (موت المؤلف)"[41]. هذه النزعة اللاإنسانية هي التي أدت بالبنيويين إلى الفصل بين الفني والأيديولوجي ، على الرغم من أن الجانب الفني في حقيقته تعبير عن الوعي الإنساني الذي هو وجه من أوجه الأيديولوجيا ، باعتبار هذه الأخيرة نسقا من الآراء والأفكار المختلفة من سياسية ودينية واجتماعية ، وما إلى ذلك . والتركيز الأحادي على الدال أو الجانب الفني والتقليل من شأن المدلول والمرجع قادها إلى الاهتمام بالدراسة السنكرونية الآنية للبنية النصية بمعزل عن سياقها التاريخي المتطور ، وهو ما أدى بها إلى الفصل بين البعدين التاريخي والآني ، وغلبة النزعة اللاتاريخية .

وكان لأحداث ماي 1968 في فرنسا الأثر الكبير في وقف المد البنيوي ، وبدء الاتجاه السيميولوجي . وللإشارة فإن محاولة تجاوز الوصفية البنيوية كانت من قبل أقطاب البنيوية أنفسهم ، أمثال بارت الذي عبر عن رغبته في تجاوز البنيوية ، لاقتصارها على ميادين محدودة . والاتجاه بالدراسة إلى السيميولوجيا . وهو الموقف الذي سايره فيه تودوروف بدعوته إلى ما سماه بـ"النقد الحواري". ذلك أن البنيوية كانت " تهدف إلى قراءات منغلقة تريد تأصيل نماذج بنائية محددة في الخطابات مكونة على غرار النموذج اللغوي ..

---

[40] – عبد الله إبراهيم ، وآخران ... معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة . المركز الثقافي العربي ، بيروت ط 1990/1 ، 21

[41] – فاضل ثامر : اللغة الثانية . في إشكالية المنهج والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث . المركز الثقافي العربي ، بيروت . ط 1994/1 . ص . 11

اعتقادا منها أن الخطابات إنما تشكل سُننها الخاصة بها بعيدا عن القارئ، فجاءت السيميولوجيا لإبطال هذا الزعم ، فالنظام الذي يؤطر معنى ، مهدد نفسه بسبب من اتساع المعنى ذاته وعدم إمكانية احتوائه إلى الأبد ، ولهذا كان لابد من البحث عن كيفية يبدأ فيها المعنى بتقويض النظام وتحطيم مرتكزاته، والتدفق في مسارب بكر غامضة غير خاضعة لسطوة النظام وبالخصوص النظام اللغوي "(42) .

2- السيميائية Sémiotique : يعود ظهور مصطلح السيميائية أو السيميولوجية إلى أوائل القرن العشرين ، وذلك على يد عالمين كبيرين : أولهما فرديناند دوسوسير العالم اللغوي السويسري (1857-1913) الذي جاء في حديثه عن "علم اللغة" قوله : " اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق ، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة ، أو العلامات العسكرية ، أو غيرها من الأنظمة، ولكنه أهمها جميعا ... ويمكننا أن نتصور علما موضوعه دراسة حياة العلامات في المجتمع ، مثل هذا العلم يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام ، وسأطلق عليه علم العلامات Sémiologie . ويوضح علم العلامات ماهية مقومات العلامات وماهية القواعد بطبيعته وماهيته ، ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حد الآن لم يمكن التكهن بطبيعته وماهيته ولكن له حق الظهور في الوجود . فعلم اللغة هو جزء من علم العلامات العام والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة "(43) . فهو يرى أن علم اللغة ليس إلا قسما من علم عام للإشارات سماه علم العلامات أو الرموز Semiologie . والعلامة اللغوية عند دوسوسير هي كيان ثنائي المبنى يتكون من : الدال (الصورة الصوتية الحسية) . والمدلول (الصورة الذهنية أو الفكرة أو المفهوم) . وهذه البنية الثنائية ذو الطبيعة النفسية تتسم بانغلاقها على نفسها وعدم إحالتها إلى شيء خارج عنها . والعلاقة بين هذه البنية الثنائية علاقة اعتباطية أي ليس للدال صلة طبيعية بالمدلول (44) . لذلك اطلق على العلامة اللغوية اسم " العلامة الرمزية " ، والتي

---

42 – عبد الله إبراهيم ... : معرفة الآخر . ص . 30 .

43 – فرديناند دوسوسير : علم اللغة العام . ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز .دار آفاق عربية ، بغداد . 1985 . ص. 34

44 – يذهب العالم اللغوي بنفنيست إلى القول "إن الاعتباط يقع بين العلامة (دالا ومدلولا) والشيء الذي تعينه وليس بين الدال والمدلول ، خصوصا أنهما من طبيعة نفسية (المفهوم والصورة الصوتية) يتلازمان في أذهان الأفراد ... فالاعتباط يقع بين اللسان والعالم ، ليست العلاقات داخل اللسان اعتباطية ، وإنما هي ضرورية " . كما تعترض

جعلته يستدرك على أنه " من مميزات الرمز أنه لا يكون اعتباطيا على نحو كلي "[45] . وقد أهمل في تصوره للبنية المرجع أو المشار إليه .

أما ثانيهما فهو العالم الفيلسوف الذرائعي الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس (1838-1914) الذي وضع مصطلح السيميوطيقا sémiotique للدلالة على " المبدأ الشكلي للعلامات " . ولعل هذا ما جعل مصطلح السيميولوجيا أكثر استعمالا في الكتابات الفرنسية خلافا لمصطلح السيميوطيقا الذي يشيع في الكتابات الإنجليزية . ولعل هذا ما جعل تودوروف ودكروبينان في قاموسهما أن "السيميائية أوالسيميولوجية هي علم العلامات "[46] . وإن كنا نجد بعض الدارسين يذهب إلى القول بأن نظرية بيرس السيميوطيقية نظرية جمعية ، لأنها أوسع نطاقا من أطروحة دوسوسير السيميولوجية، لأن فاعليتها تمتد خارج علم اللغة ، فهي في نظره علم العلامات الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى ، إذ يقول : " ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريح المقارن وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام .. والسكوت والرجال والنساء والنبيذ وعلم القياس والموازين إلا على أنه نظام سيميولوجي "[47] . فالسيميوطيقا أو علم العلامات هو علم عام وليس خاصا ، عام لأنه يشمل جميع أنظمة التواصل على اختلاف حقولها المعرفية . بل يذهب بيرس إلى أكثر من ذلك حين جعل من علم العلامات علما مساويا للمنطق طورا وضاما له آخر ، يقول : " ليس المنطق بمفهومه ، كما اعتقد - أنني وضحت -

---

رولان بارت على رأي دوسوسير القائل بأن اللغة ليست إلا جزءا من علم العلامات العام داعيا إلى قلب هذه الأطروحة ليصير علم العلامة فرعا من علم اللغة العام .يراجع : عبد الله إبراهيم : معرفة الآخر . ص .ص . 76، 77 .

45 - فرديناند دوسوسير : علم اللغة العام . ص . 57 .

46 - Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : Dctionnaire encyclopédique des sciences du langage .édition du seuil . paris . 1972.P.113 .

47 - بير غيرو : علم الإشارة السيميولوجيا . ترجمة منذر العياشي . دار طلاس . ط.1/1988 .من مقدمة مازن الواعر . ص . 10، 11 .

إلا اسما آخر للسيميوطيقا"[48] . خلافا لدوسوسير الذي جعل هذا العلم مقتصرا على دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية ، مما يفهم به البشر بعضهم بعضا باعتبار اللغة نظاما من العلامات . وعلى كل فإن أمر المصطلحين قد حسم من قبل غريماس – الذي وضع أسس السيميائية وحدد مفاهيمها– وجاكوبسون وليفي ستروس وبنفنست ورولان بارت سنة 1968 لصالح السيميائية ، وهو الأمر نفسه بالنسبة للنقد العربي الذي انتقلت إليه خلال الثمانينيات انطلاقا من المغرب الأقصى ، قبل أنتشارها في أكثر الأقطار العربية .

ويرى بيرس أن العلامة كيان ثلاثي المبنى ، فهو يتكون من :المصوّرة (الدال)، والمفسرة (المدلول)، والموضوع . وكل عنصر من هذه العناصر تتفرع عنه عناصر ثلاثة أخرى ، وتتواصل عملية التفريع عنده إلى أن يصل بها إلى ستة وستين عنصرا .

والواضح أن السيميائية تسعى إلى التقليل من سلطة النص وإعطاء فاعلية أكبر للقارئ ولفعل القراءة من خلال فهم طبيعة العلاقة القائمة بين ثنائية الدال والمدلول ، والتي تمثل علاقة الحضور والغياب ، فالدال بوصفه الصورة الصوتية وفي حالة الكتابة الصورة الخطية ، يمثل حالة الحضور في النص ، لأن الكلمة موجودة أمامنا ، بينما يمثل المدلول الذي هو متصور ذهني حالة الغياب . ويكون دور القارئ هنا في إقامة العلاقة بينهما باستحضار أو استدعاء هذا المتصور الذهني الغائب ، ومن العلاقة تتولد المقومات الشعرية للنص .

يعتمد الدكتور عبد الملك مرتاض في تعريفه للسيميائية على غريماس ، حيث يرى أنها " تعني في أبسط تعريفاتها وأكثرها دروجا (نظام السمة) ، أو (شبكة من العلاقات المنتظمة بتسلسل) ؛ وأن المتتبع لمصطلحاتها ودلالة هذه المصطلحات يستخلص منها أنها ليست لسانيات متطورة تحاول أن تكون كلية النظرة ، شمولية النزعة بحيث تتسلط على كل ما هو لغة ، وخطاب ، وسمة ونص ، ودلالة ؛ وتركيب ، وتأويلية (Herméneutique) ، ودال ومدلول .."[49] .ويرى الدكتور عبد القادر فيدوح أن " السيميوطيقا تعني بالعلامة على مستويين، المستوى الأنطولوجي ويعنى بماهية العلامة ، والمستوى البراغمتي ، ويعنى

---

[48] – بيرس : تصنيف العلامات . ترجمة فريال جبوري غزول .ضمن كتاب" أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا" .إشراف : سيزا قاسم ، ونصر حامد ابوزيد .دار إلياس العصرية ، القاهرة .ط.1/ 1986 ص. 137 .

[49] – د. عبد الملك مرتاض : ا. ي . .ص . 21 .

بفاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية . ويعتبر دسوسير من الرواد الأوائل الذين استلهمهم فيض العلامة ، فسيميولوجية دي سوسير تعنى بالعلاقة بين العلامات على اعتبار أنها تمثل القيمة السيميوطيقية ، وتكتسب دلالتها من خلال الربط بين الدال والمدلول ، فهي ذات طبيعة ازدواجية ، الأول صورة سمعية تولدها الأصوات ، والثاني تصور ذهني تثيره هذه الأصوات"[50] .

ومثلما فعل الدكتور عبد الملك مرتاض مع المناهج التقليدية أثناء تبنيه للمنهج البنيوي ، حيث شن حربا عليها ، نجده بعد تجربته مع البنيوية يكتشف عجز هذا المنهج كغيره من المناهج التي سبقته ، لذلك نجده يثور عليها بقوة ، قبل أن تأخذ تلك الثورة في الخفوت - نوعا ما - ليصل في النهاية إلى المطالبة بالمزاوجة بين المناهج القديمة والحديثة والأخذ بإيجابيتهما من خلال ما سماه بـ" المنهج الشمولي "[51] لعلنا بذلك نستطيع الاقتراب من حقيقة النص ، فهو يتساءل عن المنهج " الذي يستطيع استيعاب هذا العالم المعقد ، المتشعب ، والمتغير ، العجيب معا ، المنهج الاجتماعي الذي إن جاوز المضمون بدا عواره ، وانطفأ نوره؟ أم المنهج النفسي الذي لا يكاد يقف نشاطه إلا على الخوض في الحوافز والنوافع والمكبوتات والكابتات وأثر كل ذلك ، أو بعضه ، في نفس المبدع ، وعلاقته بالشخصيات ، أو علاقة هذه الشخصيات فيما بينها ، أو علاقة هذه الشخصيات باللغة المستخدمة ، والعبارات المكررة خصوصا، أم المنهج البنيوي الذي تحلو له القولبة والحذلقة والبنينة في تذويب الدال في المدلول ، وتعويم المدلول في الدال ..؟ أي منهج إذن القادر على ما نشاء منه أو نشاء له ؟ أم يجب أن تتضافر هذه المناهج كلها ، مضافا إليها السيميولوجية والتفكيكية من أجل محاولة فك الألغاز ، وحل المعقدات .."[52] . لذلك لا نستغرب دعوة الناقد عبد الملك مرتاض النقاد إلى تجاوز تلك التصنيفات ، واعتماد الحداثة أساس التمييز، إذ يقول :" ليس ضرورة أن نطلق الصفات الجزافية على الدراسات الحديثة فنزعم أن هذه بنيوية ، وهذه نفسية ، وتلك اجتماعية ، وهلم جرا ... فمثل هذه التصنيفات المدرسية الفجة ، أو التي لا تخلو من بعض الفجاجة في

50 - د. عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي ، دراسة سيميائية للشعر الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993 ، ص 10 .

51 - يراجع الفصل الأول من البحث ، ص .

52 - د. عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص . 3 .

أمثل طوارها ، لاتعني شيئا كثيرا .. بل من الأولى لنا أن نتساءل : هل هذا المنهج الذي تناولنا به هذا النص الأدبي حداثي أو تقليدي ؟ وعلى ضوء الإجابة المتأنية تتحدد صفة هذه الدراسة "[53]. بل إنه يدعو في مكان آخر " إلى المزج بين القديم والحديث ، والمزاوجة بينهما من أجل عطاء نقدي أصيل ، ذي خصوصيات ، لها جذور في التاريخ ولها امتداد في أعماق الحداثة " . ولعل هذا ما دفعه إلى الاهتمام بالنصوص الأدبية القديمة ودراستها بالمناهج الحديثة . وهو ما أعطى لدراساته سمة مميزة تكشف عن مدى استيعابه للنظريات النقدية الحديثة وإلمامه بالتراث العربي . لذلك نجده في أغلب دراساته الحديثة يميل إلى التركيب المنهجي . ففي كتابه " أ.ي . دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد " الصادر سنة 1992 يبدو واضحا هذا المزج المنهجي الذي واصله في كتب أخرى مثل : "ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد " الصادر سنة 1993 بالجزائر . مما جعله يخصص مدخلا نظريا في كل دراسة يشرح فيها أسس منهجه . وهو في كل ذلك يركز على النص في ذاته مستكشفا أدبيته .

كما قدم الناقد عبد القادر فيدوح بعد تجربته الأولى مع النقد النفساني[54] كتابين وظف فيهما المنهج السيميائي ، الأول بعنوان : "دلائلية النص الأدبي ، دراسة سيميائية للشعر الجزائري " . وفيه يعلن أن " النص .. لم يعد يحمل الراية الأيديولوجية التي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي مظهرا لها ، ولا البطاقة الاستنطاقية (الاستبارية والاستخبارية) للذات المبدعة بوصفها علبة سوداء تساعدنا على استكشاف عبقرية الذات الواعية الفردية والجماعية ؛ إنما محاولة الكشف عن غموض كينونته الاحتمالية صفة مميزة له ضمن إجراءات تنظيم ولادته المتجددة "[55]. هذا التصور الجديد لماهية الأدب جعله يخصص جزءا من الكتاب للتعريف بالسيميائية وأعلامها . ومنها ينطلق في دراساته التطبيقية لبعض النماذج من الشعر الجزائري القديم والحديث مبينا أن " السيميائية في محاولتها فك رموز الخطاب دون أن يعني ذلك إحالته إلى كومة شفرات وقرائن لا عمق دلالي وراءها ، هي طموح إلى فهم

53 – د. عبد الملك مرتاض : أ. ي ، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي ، ص. 14 .

54 – أنجز عبد القادر فيدوح سنة 1990 بحثا أكاديميا بعنوان " الاتجاه النفسي في النقد العربي المعاصر " وناقشه بجامعة الزقازيق بمصر .

55 – د. عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي ، ص. 2

الجدارية المعيارية الثابتة ونفي للتوثيقية ، ونزوع إلى تفكيك النص وتشريحه ، وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي ، وخبرات قرائية متنوعة ضمن مناخي استفهامي تساؤلي يرفض الجواب ويؤيد عبث السؤال تبعا لمشروع حر يعتمد على الاستنباط والاستدلال والاستقراء ، ومن ثمة فهو لا يسعى إلى إثبات ، ولا يصل إلى يقين ، وهو مشروع القراءة السيميائية التي تثير سؤالات النص ولا تجيب عنها ضمن شروط الوصف والتفسير والتأويل الذي يضع كل يقين قيد السؤال "[56]. ولا يختلف كتابه الثاني" الرؤيا والتأويل ، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة " في غايته عن كتابه الأول ، فهو يرى " أن الشعر الجزائري المعاصر بخاصة في مهده ، بحاجة ماسة إلى نبض الدم الفكري الذي من شأنه أن يغذي أوردة النص جماليا ، ولذلك أجدني أمام فعاليات إجراءات التعامل مع النص من منظور تأويلي ، والابتعاد ما أمكن عن مجال العرض والتفسير .."[57].

3- التفكيكية Deconstruction : وهي حسب الدكتور محمد عناني تقوم على " تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللغة وكل ما يقع خارجه ، أي إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو إلى أي ظاهرة إحالة موثوقة بها "[58]. ومن ثم فهي تقوم على إلغاء سلطة النص وإعطاء القارئ مكانة أساسية في تحليل النص الأدبي وإنتاج الدلالة . ومن ثم أولت أهمية للقراءة التي تبقى بدورها نسبية لاختلاف المستويات المعرفية والمنطلقات الفكرية للقراء ، وهو ما يؤكد عدم وجود قراءة واحدة للنص .ومن ثم يتحقق هدف التفكيكية وهو تحرير المخيّلة والدخول في شباك الاحتمالات المتزايدة للمعاني ، والتي غالبا ما تنتهي بتقويض الحدود الفاصلة بين الخطاب والقراءة .

ويعد جاك دريدا زعيم هذه المدرسة التي توصف بـ"ما بعد البنيوية " من خلال كتبه الثلاثة التي صدرت في فرنسا سنة 1967 وهي :" الكتابة والاختلاف "(L'écriture et la différence) و" الصوت والظاهرة "(La Voix et le phénomène) و"في علم الكتابة "(De la grammatologie) ، ثم انتقلت إلى أمريكا على يد زعيمها ، فظهر ما سمي بـ" نقاد جامعة

---

[56] – م . س ، ص . 33 .

[57] – د. عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل ، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . ط. 1994/1 ص.5 .

[58] – د. محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة . مكتبة لبنان ، بيروت . ط. 1996/1 . ص. 131 .

ييل "(The Yale Critics) مع بداية السبعينيات ، والذين يمثلهم بول دي مانْ ، وجيفري هارتمان Geoffrey Hartman .

وتتسم التفكيكية بأنها سلبية " فهي تنكر ولا تثبت ، وتقطع ولا تصل ، وتفك ولا تربط ، إلا في حدود اللغة نفسها ، ومن النص إلى النص ، بل إن مذهبها الأساسي ألا وهو استحالة إثبات معنى متماسك لنص ما ، أيا كان "[59] .

ويذهب الدكتور عبد الملك مرتاض إلى أن " التشريحية أو التفكيكية .. . تقوم على تفكيك النص من حيث هو ممارسة لغوية ، على حين أن النظرية البنيوية تجنح إلى عد النص على أساس أنه تركيم الدلالات : بعضها فوق بعض . والأصل في التفكيكية أنها تفكيك للعقل الأوربي نفسه "[60]. وهو ما يراه الدكتور سليمان عشراتي إذ يقول : " إن دعوة التفكيكية اليوم لتقوم في جوهرها على ضرب الأساس اللوغوسونتريزمي (Egocentrime) أي (العقلنة المعرفية المركزية) الذي تنتصب عليه الفلسفة الغربية ، والذي ورثته عن أسلافها الإغريق منذ عهد أفلاطون "[61] . لذلك سخر جاك دريدا من البنيويين دعاة العلمية ، لأن " العلم science في نظره ، مثله في ذلك مثل الدين والفلسفة الميتافيزيقية ، يقيم نظامه system على ما يسميه بالحضور presence ومعناه التسليم بوجود نظام خارج نطاق اللغة وإطار عملها بحيث يبرر ما تدعيه من الإحالة إلى الحقائق أو الحقيقة "[62] . ومن ثم يرى أن دو سوسير وإن أنكر " نظرية الإحالة " واستبدلها بـ"مبدأ الاختلاف " فإن كلود ليفي ستروس وجاك لاكان Jacques Lacan أحالا " اللغة نفسها إلى نشاط بنائي عالمي كامن في عقل الإنسان نفسه " وهو ما رفضه دريدا وعمل على تقويضه . فهدف التفكيكية " هو تفكيك الفلسفة ، وتفكيك تطلعاتها إلى إدراك (الحضور) أو (المنطق)عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية ، ومن ثم يقدم إلينا بديلا عن سيميولوجيا سوسير ،

---

59 – م . س . ص . 132 .

60 – د. عبد الملك مرتاض : أ . ي . دراسة سيميائية . ص . 22 .

61 – د. سليمان عشراتي : التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا . مجلة " تجليات الحداثة " معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران ، الجزائر : العدد 2 / 1993 . ص . 101 .

62 – د. محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة . ص . 135 .

وهو ما سماه بعلم الكتابة"[63] . حيث نقل بؤرة الاهتمام من النص إلى شبكة العلاقات المتناصة التي ينطوي عليها النص . لذلك نجد الدكتور عبد الملك مرتاض يحدد مفهوم التفكيكية في " أنها نزعة تخوض في أمر الكتابة ومفهومها "[64]. ومن ثم حاول البحث في أسباب ظهورها والتأكيد على أنها تطوير للبنيوية بالمفهوم التودوروفي . وهو لم يخرج في تبنيه لها عن المنهج التركيبي الذي سبق أن رأيناه في السيميائية ، وكل ما فعله هو تقديم التفكيكية على السيميائية ، وهو ما نجده في كتابه " تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق " الذي صدر سنة 1995 .

وعلى كل فإن الناقد الدكتور عبد الملك مرتاض يبقى أحد أبرز أعلام النقد النصاني في الجزائر.

---

63 - م ن، ص 136.

64 - د. عبد الملك مرتاض، أ. ي: دراسة سيميائية تفكيكية، ص 23.

المصادر والمراجع

1 - **الآمدي** : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري . تحقيق السيد أحمد الصقر . دار المعارف ، القاهرة . ط1972/2 .

2- **إبراهيم حمادة** : مقالات في النقد الأدبي .دار المعارف بمصر، القاهرة . 1982 .

3- **إبراهيم رماني** :

-أسئلة الكتابة النقدية . المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر. 1992

- أوراق في النقد الأدبي . دار الشهاب ، باتنة . ط1985/1 .

- الغموض في الشعر العربي الحديث . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .1991 .

4- **إبراهيم عبد القادر المازني** : حصاد الهشيم. دار الشروق ، بيروت.1976 .

5- **أبو العيد دودو** : بحيرة الزيتون . مطبعة الشعب ، الجزائر . 1966 .

6- **أحمد حسن الزيات** : دفاع عن البلاغة . عالم الكتب ، القاهرة . ط1967/2 .

7- **ابن رشيق القيرواني** : العمدة في صناعة الشعر ونقده . تحقيق : محمد مفيد قميحة . دار الكتب العلمية ، بيروت . ط1988/1 .

8- **ابن قتيبة** : الشعر والشعراء . دار الثقافة ، بيروت .

9- **أبو القاسم سعد الله** : دراسات في الأدب الجزائري الحديث . دار الآداب ، بيروت . ط 1977/2 .

10- **أبو هلال العسكري** : كتاب الصناعتين . تحقيق علي محمد البجاوي . ومحمد أبوالفضل إبراهيم . المكتبة العصرية . بيروت . 1986 .

11- **أرنست فيشر** : ضرورة الفن . تر. ميشال سليمان . دار الحقيقة ، بيروت .

12- **بيير غيرو** : علم الإشارة السيميولوجيا . تر. منذر العياشي . دار طلاس . ط 1988/1 .

13- **تزفيتان تودوروف** : الشعرية . ترجمة : شكري المبخوت ، ورجاء سلامة . دار توبقال للنشر، المغرب . ط1990/2 .

14- **توفيق الحكيم** : قالبنا المسرحي . مكتبة الآداب ، القاهرة . 1967 .

15- ت . س . إليوت : مقالات في النقد الأدبي . ترجمة لطيفة الزيات . مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة .

16- ثابت محمد بداري : الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة . 1980.

17- الجاحظ أبو عثمان : كتاب الحيوان . تحقيق عبد السلام محمد هارون . دار الكتاب العربي ، بيروت . ط1969/3 .

18- جان بياجيه : البنيوية . تر . عارف منيمنة ، وبشير أوبري . منشورات عويدات ، بيروت . ط 1982/3 .

19- جان ماري ، وآخرون : البنيوية . تر . ميخائيل فحول . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق . 1972 .

20- جلال فاروق الشريف :

- إن الأدب كان مسؤولا . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1978 .

- الشعر العربي الحديث الأصول الطبقية والتاريخية . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق .1976 .

21- جماعة من الأساتذة : حاضر النقد الأدبي . ترجمة محمود الربيعي . دار المعارف بمصر ، القاهرة .ط1977/2 .

22- جماعة من الأساتذة : المنهجية في الدب والعلوم الإنسانية . منشورات توبقال ، المغرب . ط1986/1 .

23- جماعة من الأساتذة : موسوعة المصطلح النقدي . ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت . ط 1983/1 .

24- جمال شحيد : في البنيوية التركيبية ، دراسة في منهج غولدمان . دار ابن رشد ، بيروت . ط 1982/1 .

25- جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث . دار الشروق ، بيروت

26- **جورج لوكاتش** : معنى الواقعية المعاصرة . ترجمة : أمين العيوطي . دار المعارف ، القاهرة .

27- **حسام الخطيب** : ملامح في الأدب والثقافة واللغ. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق . 1977 .

28- **حسين مروه** :

-دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي . مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت . ط1986/3 .

- قضايا أدبية . دار الفكر ، بيروت . ط 1956/1 .

- النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية . دار الفارابي ، بيروت . ط1986/5 .

29- **حنا عبود** : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث . منشورات وزارة الثقافة ، دمشق . 1978 .

30- **دليلة مرسلي ، وأخويات** : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص . دار الحداثة بيروت . ط 1985/1 .

31- **رئيف خوري** : الأدب المسؤول . دار الآداب ، بيروت . ط1968/1 .

32- **روبرت شولز** : الواقعية في الأدب . تر . حنا عبود . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1984 .

33- **رومان جاكوبسن ، وآخرون** : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس . تر . إبراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت . ط 1982/1 .

34- **زينب الأعوج** : السمات الواقعية للتجربة الشعرية الجزائرية . دار الحداثة ، بيروت . ط 1985/1 .

35- **سمر روحي الفيصل** : الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1986 .

36- **سيد حامد النساج** : في الرومانسية والواقعية . مكتبة غريب ، القاهرة .

37- السيد يس : التحليل الاجتماعي للأدب . مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة . 1970 .

38- شكري محمد عياد :

- الأدب في عالم متغير . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة 1971 .

- الرؤية المقيدة . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة . 1978 .

39- الطاهر وطار : اللاز . ش . و . ن . ت . الجزائر . ط 1974/1 .

40- طه حسين :

- خصام ونقد . دار العلم للملايين ، بيروت . ط 1975/6 .

- من تاريخ الأدب العربي . دار العلم للملايين ، بيروت . ط4 /1981

41- طيب تيزيني : من التراث إلى الثورة . دار ابن خلدون ، بيروت . ط1978/2 .

42- عباس الجراري : خطاب المنهج . منشورات السفير . المغرب . ط1990/1 .

43- عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني : الديوان في الأدب والنقد .مطبوعات الشعب ، القاهرة .ط3 .

44- عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، دراسة ميدانية . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . ط 1986/1 .

45- عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة . دار الرائد العربي ، بيروت . ط1982/1 .

46- عبد القادر فيدوح :

- دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري . ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر . 1993 .

- الرؤيا والتأويل . مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . ط 1994/1 .

47- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . تصحيح محمد عبده ، ومحمد محمود الشنقيطي . دار المعرفة ، بيروت . 1981 .

48- عبد الكريم بن ثابت : حديث مصباح . سلسلة كتاب البعث ، تونس . 1957 .

49- عبد الله إبراهيم ، وآخران : معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة . المركز الثقافي العربي ، بيروت . ط 1990/1 .

50- عبد الله الركيبي :

- الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى . ش . و . ن . ت . الجزائر . 1982 .
- تطور النثر الجزائري الحديث . معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة . 1976
- الشعر الديني الجزائري الحديث . ش . و . ن . ت . الجزائر . 1981 .

51- عبد المحسن طه بدر :

- حول الأديب والواقع . دار المعارف ، القاهرة . ط 2 /1981 .
- الروائي والأرض . دار المعارف بمصر . القاهرة . ط 2/ 1983 .

52- عبد الملك مرتاض :

- الألغاز الشعبية الجزائرية . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . 1982 .
- ألف ليلة وليلة . تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993 .
- أ. ي . دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .
- بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية . دار الحداثة ، بيروت . ط1986/1 .
- تحليل الخطاب السردي بمعالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995 .
- شعرية القصيدة قصيدة القراءة . دار المنتخب العربي ، بيروت . 1994 .

-النص الأبي من أين ؟ إلى أين ؟ .ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . 1983 .

- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر .ش . و . ن . ت . الجزائر . ط 1983/2 .

53- عمار بن زايد : النقد الأدبي الجزائري الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر .

54- عمارية بلال (أم سهام) : شظايا النقد والأدب .،المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . 1989 .

55- عمر أزراج : أحاديث في الفكر والأدب . مطبعة البعث ، قسنطينة . ط1984/1 .

56- غالي شكري :

- التراث والثورة . دار الطليعة ، بيروت . ط 1979/2 .

-ثورة المنعزل ، دراسة في أدب توفيق الحكيم . دار ابن خلدون ، بيروت .ط 1973/2

- سوسيولوجيا النقد العربي الحديث . دار الطليعة ، بيروت .ط1981/1 .

- شعرنا الحيث إلى أين ؟ دار المعارف بمصر ، القاهرة . 1968 .

-مذكرات ثقافة تحتضر . دار الطليعة ، بيروت . ط1970/1 .

57- فاضل ثامر : اللغة الثانية . في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح . المركز الثقافي العربي ، بيروت . ط1994/1 .

58- فردينان دوسوسير : علم اللغة العام . تر . يوئيل يوسف عزيز . دار آفاق عربية ، بغداد . 1985 .

59- فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا . دار الجيل ، بيروت . ط 1985/1 .

60- كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات والموضوع . العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة . 1986 .

61- ماركوز هربرت ويد : البعد الجمالي . تر. جورج طرابشي . دار الطليعة ، بيروت . ط1979/1 .

62- مجموعة من النقاد : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي . مؤسسة الأبحاث والدراسات العربية ، بيروت . ط 1984/1 .

63- مجموعة من الكتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي . تر . رضوان ظاظا . كتاب " عالم المعرفة " ع . 221 مايو 1997 .

64- محمد بنيس : حداثة السؤال . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب . ط1985/1 .

65- محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . 1984 .

66- محمد حسين هيكل : الثورة والأدب . دار المعارف ، القاهرة . 1978 .

67- محمد عبد السلام كفافي : في الأدب المقارن . دار النهضة العربية ، بيروت . ط 1972/1 .

68- محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة . مكتبة لبنان ، بيروت . ط 1996/1 .

69- محمد ساري : البحث عن النقد الجديد . دار الحداثة ، بيروت . ط1984/1 .

70- محمد كامل الخطيب : الرواية والواقع . دار الحداثة ، بيروت . ط 1981/1 .

71- محمد مصايف :

- جماعة الديوان في النقد . مطبعة البعث ن قسنطينة ، الجزائر . 1974 .
- دراسات في النقد والأدب . ش . و . ن . ت . الجزائر 1981 .
- الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام . ش . و . ن. ت . الجزائر . 1983.
- النثر الجزائري الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر . 1983.
- النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي . ش . و . ن . ت . الجزائر . 1979 .

72- **محمد مفيد الشوباشي** : الأدب ومذاهبه . الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة . 1970 .

73- **محمد مندور** :

-الأدب وفنونه . دار نهضة مصر ، القاهرة . 1980 .

- الأدب ومذاهبه . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة . 1979 .

- النقد والنقاد المعاصرون . دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة .

- في الأدب والنقد . دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة 1973 .

-في الميزان الجديد . دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة . 1973 .

74- **محمود أمين العالم** :

- ثلاثية الرفض والهزيمة . دار المستقبل العربي ، القاهرة . 1985.

- توفيق الحكيم مفكرا وفنانا . دار شهدي للنشر ، القاهرة . 1985 .

75- **محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس** : في الثقافة المصرية . دار الفكر الجديد ، بيروت . 1955 .

76- **مخلوف عامر** :

- تجارب قصيرة وقضايا كبيرة . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . 1984 .

- تطلعات إلى الغد . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . 1983 .

77- **مصطفى صادق الرافعي** : تحت راية القرآن . دار الكتاب العربي ، بيروت . ط1974/7.

78- **نبيل سليمان** :

- أسئلة الواقعية والالتزام . دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا . ط 1985/1 .

- مساهمة في نقد النقد الأدبي . دار الطليعة ، بيروت . ط1983/1 .

79- **نبيل سليمان وبوعلي ياسين** :

- الأدب والأيديولوجيا في سورية . دار ابن خلدون ، بيروت . ط 1974/1 .

نبيل سليمان وآخرون :

-الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا . دار ابن خلدون ، سوريا . ط 86/1 .

80- نجيب العوفي : ظواهر نصية . عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب . ط1992/1 .

81- واسيني الأعرج :

- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . 1986 .

- ديوان الحداثة ، بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد . مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر .

82-وفيق خنسة : دراسات في الشعر الحديث . دار الحقائق ، بغداد . ط 1980/1 .

83- Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage .edition du seuil .paris 1972 .

84- Petit Larousse illustré . Librairie Larousse . Mont Parnasse . paris.1984 .

المقالات :

1- مجلة "الآداب" :

أحمد هيكل : (الشعر العربي بين الأصالة والمعاصرة) ع11نوفمبر 1971 .

أحمد يوسف داود :(التراث والمعاصرة) ع1972/1 .

إدريس الناقوري : (مشكلة المضمون في الرواية المغربية) ع10/اكتوبر 1977 .

حسين مروه :(أزمة المعاصرة في أدبنا الحديث) ع1967/2 .

حسين مروه :(ماذا تعني مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر) ع10 .اكتوبر 1977 .

سلامة موسى : (الواقعية في الأدب العصري) ع1958/5 .

طه حسين : (الدكتور طه حسين يتحدث) .ع 2 فبراير 1957 .
عبد العزيز الدسوقي : (بين التراث والمعاصرة) .ع1 يناير 1972 .
محمد مزالي : (الأصالة والتفتح) ع11/ نوفمبر 1971 .

2- مجلة " آمال " :

بختي بن عودة : (حوار مع الأديب عبد الملك مرتاض) . ع 1985/61 .

3- مجلة " تجليات الحداثة " :

سليمان عشراتي : (التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا " .ع 1993/2 .

4- أسبوعية " الشروق الثقافي "

عبد الملك مرتاض : (جدال بين الحداثة والتراث) " ع 46 جوان 1994 .

5- مجلة " عالم الفكر " :

عبد العالي بوطيب : (إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث) م23. ع 1و2يوليو .. ديسمبر 1994 .
محمود الربيعي : (مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي) .م23 ع1و2 يوليو.. ديسمبر 1994

6- مجلة " علامات " :

عبد الملك مرتاض : (القراءة وقراءة القراءة خوض في إشكالية المفهوم) م4ج15 مارس 1995 .

7- مجلة " فصول " :

جابر عصفور : (معنى الحداثة في الشعرالمعاصر). م4 .ع 4 يوليو 1984 .
محمد برادة : (اعتبارات نظرية) لتحديد مفهوم الحداثة) م4 . ع3 ابريل 1984.
شكري محمد عياد : (مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر). م1 ع3 ابريل 1981 .
صالح جوادة : (الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة) . م4 . ع4 . يوليو 1984 .
ناصر الدين الأسد :(اللغة العربية وقضايا الحداثة) م4ع3ابريل 1984 .

8- مجلة " الفكر العربي " :

فريال جبوري غزول : (الشكلية الروسية) . ع . 25/ 1982 .

9- مجلة " كتابات معاصرة" :

عبد الملك مرتاض : (نظرية النقد ونظرية النص) م1ع1 تموز 1989 .

عبد الملك مرتاض : (النص نقده ونقاده) . م1 . ع 3 . تموز 1989 .

فاضل ثامر : (مقاربات النقاد المعاصرين) . م1. ع2 آذار 1989 .

10- مجلة " المجاهد الثقافي " :

عبد الله الركيبي : (جذور الفكر الاشتراكي في الأدب الجزائري الحديث) . ع11 /1970 .

11- مجلة " المجلة " :

صبري حافظ : (وضع الفنون الأدبية الراهن ومشكلاتها) ع 103 يوليو 1965 .

12- مجلة " المقتطف " :

محمود أمين العالم : (مستقبل الشعر العربي) أغسطس 1949 .

13- مجلة " الموقف الأدبي "

رشيد ياسين : (الشاعر العربي بين التراث والمعاصرة) ع8 كانون الثاني 1972 .

المحتوى